

نفا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

● الأسواق العمانية التقليدية ● مدينة صور العمانية
● العوتبي والتعددية ● بورخيس في منويته
● أدونيس والمتنبي ● هيجل في آخر سيرة ذاتية
محمود درويش، السيرة في إطار الشعر ● بيسوا في
اللاطمانية .. واقراً: مارتن هايدجر، السياب،
أنطونين آرتو، يوجين يونسكو، تنيسي ويليامز،
ميثم الجناي، محمد شكري، حافظ دياب، سعيد
يقطين، خليل النعيمي، ابراهيم عبدالمجيد، محمد
علي شمس الدين، نوري الجراح، منيرة الفاضل، قاسم
محمد، ارنتو كاردينال... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد الحادي والعشرون - يناير ٢٠٠٠م - رمضان ١٤٢٠هـ



إهداء 2006

الدكتور/ محمود أمين العالم
القاهرة



بريشة الفنان : محمد فاضل الحسني ، سلطنة عُمان.

الغلاف بريشة الفنانة : نعيمة بنت عبدالله الميمني ، سلطنة عُمان.



تصدر عن:

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان

رئيس مجلس الإدارة

سلطان بن حمد بن سعود البوسعيدي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

العدد الحادي والعشرون - يناير ٢٠٠٠م

الموافق رمضان ١٤٢٠هـ

منسق التحرير

طالب المعصري

عنـوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥ ، الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ - فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد : الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالاً - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالاً - الأردن دينار واحد - سورية ٦٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٧٥ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالاً عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات : ١٠ ريالاً عُمانية أو ما يعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي : مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان

ص.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عُمان

البحيرة المسحورة التي غرقت فيها أخيراً^(١)

الصفرد (*)

ينزلق العدم من صوتك
كأقوام غابرة
أبواقهم تهم بالرحيل.
لكنك الأكثر بهجة بيننا
تسرح بين الأحاديث والأكمات
قبساً من تراب
كأنك التيممة الموثقة على عنق الأرض.
النائمة الأخيرة.
في مساء تلك المأهولة بالخور العين
وعلى مقربة من بحر عمان
تساقط شهب وحيثان
حيث كنا نصطاد الأهلة
: ونشتاق للرجوع
إنه الفضاء يقرع صنوجه في
صوتك الغريب.

صوتك

من يوقف هذا الهيجان في الأعماق
آه، لو صوتك، صوتك فقط
خفقة نسيمه تصلني عبر المسافة
نسيم البحيرة المسحورة
التي غرقت فيها أخيراً
خفقة الجناح المتعب،
لهدأت عواصفي قرب الضفاف.

١ - من ديوان بعنوان الجندي الذي رأى الطائر في نومه يصدر قريبا عن دار الجمل.
* ويسمى أيضا الديك الوحشي

المدينة المنكوبة

في المدينة البحرية
التي عشت فيها زمناً
مدينة القراصنة
والأصدقاء الراضين
قبل أن تصعقهم ريح الجنوب،
كنت تنتزهين في ردهات الميناء
مأخوذة بالسديم
حين تهت بين السفن والأشباح
مع صديقتك التي لا تشبهك
وكانت روحك، تشرق من بين الأنقاض
مرعى أياثل ودليل حكمة ناقصة
بنظارتك السوداء السمكية
التي راودتني الرغبة في تحطيمها
تصطادين البحر
موجة بعد موجة،
ربها حلمت بهدايا
للمدينة المنكوبة.

جاءوا من بعيد
يمحونك بالترجس والأقحوان
أنت الغريبة المرتحفة بسعادة غامضة كمنخلة
يمرحها نسيم في صحراء،
المغولية العينين
الهجينة بالريية والسلالة
تردين التحية بأحسن منها

تمتمة راعشة في الشفاه

الحجل الذي يتوارى من غير حجاب
والصمت المزهري أحداقك
كما تزهّر أشجاراً
في غابة.

شعاعُ قرنٍ قادم

كان الفجرُ بدأ في الظهور
وكانت الموسيقى، تصعد تدريجياً
حتى تتلاطم مع ظلاله في اشتباك
عذبٍ وعميق.

كان الفجرُ هكذا

حين تذكرتك

جالسةً مع دفترٍ مذكراتك

في بهو الفندق، حيث كان الأصدقاء
يصخبون مع مطربة المطعم،

وكأنها على حافة الكون

نجمة تلمع بين رماد الغرقى

في البحار التي لا ينقطع نشيجها طوال
الليل.

تبدین شبقاً للشهب التي تساقط

على مقربة منك

وصفرتها ذات مرة

بكرم الساء

وكان ذاتي، قد نعت النجوم في جحيمة

بكائنات الساء الجميلة.

لو كانت تمطر، دافئةً وغزيرة.

لو كان كرمها عظيماً على الصحراء

لو كانت تمطر يا إيفاء.

مرّ دهرٌ لم أر فيه أمطاراً

عدا الأمطار التليفزيونية طبعاً

تقفين على الحافة

تستسقين النجوم، التي كان الذباني
يرعاها في ليله البطيء والثقيل.

كانت دنفُ العاشق المذعور أمام سطوة الوجود
الذي كان النعمان

إحدى رسائل بطشه.

تقفين على الحافة

تنظرين إلى شعاع قرن قادم
(مات كرم الروح)

قلتها في بهو الفندق أيضاً

فما فائدة الأزمان، ترى

على صفحة الضحية؟

المحطات موقد الغياب

يا لآيامي ووحدي

أقولها صراحةً

من غير موارد ولا كناية

لأن هذه الأسوار والكوابيس

العاتية تنتجز، لا شك، مهامها

الضارية في أعماقي

ولأن كلب الطفولة كفّ عن النباح

خلف تلك السهوب اللامعة من الحلفاء..

البارحة افترقنا

هكذا من غير وداع

ولا دمة يسكبها نيزك بعيد

هكذا

دائماً

على مفترق طرق وأزمة

ربما الالتفاتة الثكلي لأيل جريح

بين المحطات التي تشبه ساحة حرب

رأيتها تحلق في الأفق

وتبكين رغبة، تنفجر على منعطف الأشواق

[عروق جسدي أنهار خبيثة]

تسيرين بأصبع عار من خاتم

الزواج

كنت البحيرة التي تحلم بها الريح.

تغلقين الأبواب كلها

كي أفتح باباً أو نافذة

أطل منها إلى كهفك المظلم

إلى كنوزك الخفية

حيث تتلألأ الأهلة والسلال

بأثمار ناضجة

وظباء تنضح حركاتها عن جهل

الذين مروا قبلي.

اللُقيّة الباذخة

للمجسد المجبول بالنسيم

وللمتسكع في ليل الأعضاء

يرشح دم الرغبة

بحثاً عن النبع المسترسل في

هذيان الغابة.

سدره المفتهى

بالبُيد الوحيدة العزلاء

اليَد المضرّجة بصرخة الذئب

أخلع الأبواب

باباً باباً

سَلْمَةً سَلْمَةً.

وببصرة ثاقبة

مضاءة بَزَرْد الثُريا

يتبعني الفلّو المرتحف

وسط رماله الهائجة

وحيدة هي أيضاً

من غير شفاعة ولا آلهة

لا تنظر إلى شيء.

كانت زائفةٌ وجيلة

الجمال الشاحب في موقد الغياب

سحنة البُداة في نار ليلهم

الغيمة التي يشطرها برق

العاصفة.

بعد ساعات رجوعي

من بلادها البعيدة

كانت أول زوَّار ليلى

رأيتها ترتب آنية الزهور

وتلهج بأسماء أشجار لا أعرفها

تقول: إن بيتك موحش وكثير

ويحاجة إلى حديقة تحد من فيض الصحراء.

رأيتها تصلي بين أطفالها الكثيرين

وتنهاهم عن هواية قتل العصافير

هي التي أبادت مدناً كاملةً

من غير رقّة جفن

وأماأت الأفعى التي لسعتها

كانت في الصلاة

كما في محطة القطار

شاحبة

في ضوء شموعها الراحلة.

المياه التي باركها الأنبياء

الغنيمة التي جادت بها السماء

والمياه التي باركها الأنبياء

على صحرة عطشهم الكبير

رقّة جناح الهدد في عرش سليمان

تبكين المأ وهجة

صعوداً

هبوطاً

حتى أقاصي الشهقة.

عطر الأبدية

سدرة المنتهى.

الليلُ البهيمي للحيوان

حين نطقت لأول مرة " كلمة " آه

تداعت في أعماقي ممالك وذكريات

انهمر الثلج عميقاً في الظلمة

انهمرت موسيقى

وكان حصان يجري لاستقبال الأميرة

المفتونة بالليل البهيمي للحيوان.

كنت قرأت كتاباً

وصفته بأنقل من نكبة على القلب

لكن المفردة كانت حرة تتجول في المقهى

بعيداً عن القصد

وكنت أسيرها

أسير الالتباس القاتل للحكاية

آه

تخرج من الفم الهادي

أمام الكنيسة

كأنها حورية تتعثر جريحة في الغابة.

طائرٌ يعبرُ الحديقة

كنت تميلين برأسك في الفراغ الكبير

رأسك المترنح بالصمجر والنعاس

كأنها على كتف طائر يعبر الحديقة

في الصباح

كانت تلك لحظة ضعفك

المجيد.

غفوة الضحى

الرياح في المنحدرات المدارية

نائمة على أسرتها

لم يوقظها الإعصارُ بعد

لم توقظها صبحاتُ البحارة والمستكشفين

في المحيط

أنت الأكثر شها بقسائنها في الأثير

وهي نائمة

كعروس، فاجأها النعاسُ بمخدر.

غفوة الضحى

والأحلام تنطير عبر الجزر التي

لم تطأها أقدام البشر.

روح الطائر

كنتُ قبل قليل سأكتب

عن الفجر الذابل والقمر الذي يثير الرعب أو

الشفقة

في هذه الأراضي القصية

عن شرفة في الجحيم

تبدو فيها النجوم أطيافاً لموتى قادمين

لكن روحَ الطائر التي حلقت أمامي

وكانها روح النعمة تنشر حفيفها على الأشجار

والأكمام

لكن قراءتي للبسطامي

(حدّاد نفسه ومرآتها)

لكنني

أولاً وأخيراً

تذكرتك

وأنت تصنعين القهوة في الصباح.

سيف الرحبي

العدد الحادي والستون - يناير ٢٠٠٠ - نزوى



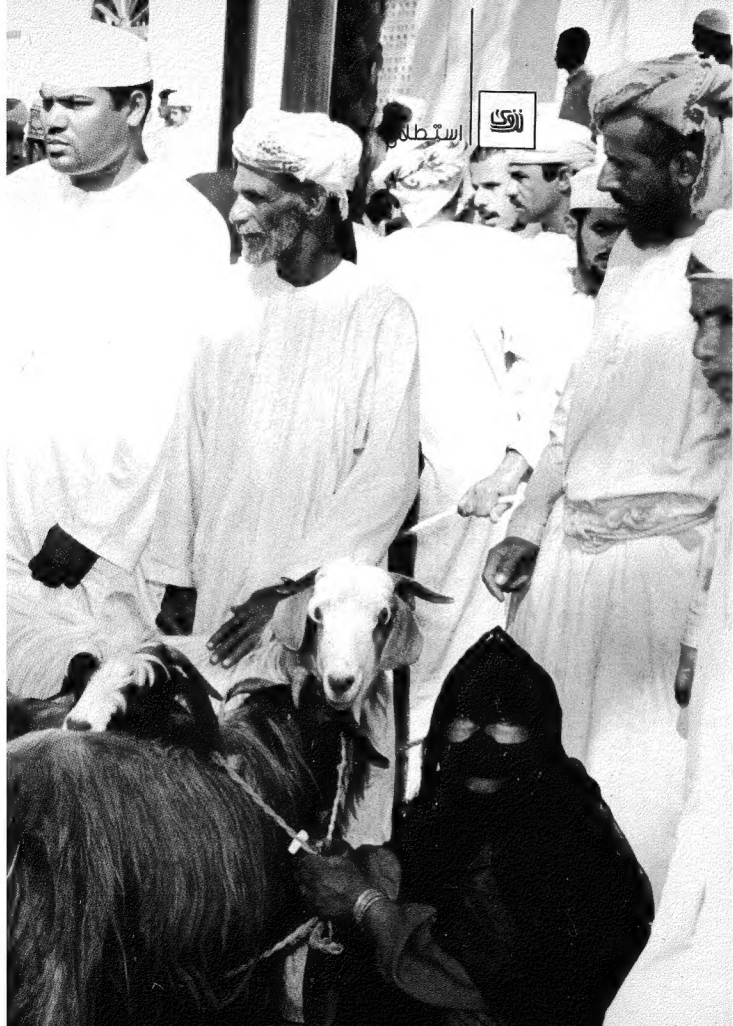
عدسة المصور: عبدالرحمن الهنائي، سلطنة عُمان.

المحتويات



- ٨ **استطلاع:**
الأسواق العمانية التقليدية : ناصر بن سعيد الجهوري.
- ١٧ **دراسات:**
هيجل في آخر سيرة ذاتية له: هاشم صالح، السيرة في إطار الشعر: خليل الشيخ،
مارتن هايدجر: سمير اليوسف، أدونيس والمتنبّي: عيسى يلاطة، خطاب ما بعد
الحدأة: محمد حافظ دياب، المصطلح السردي العربي: سعيد يقطن، السماع
لحقائق المطلق: ميثم الجناحي، مدينة صور العمانية: محمد بن مبارك العريمي.
- ٩١ **سينما:**
هيمنجواي مع إلفغانز في الأرض الأسبانية: سمير فريد.
- ٩٩ **مسرح:**
الفجوة: يوجين يونسكو: ترجمة: محسن الخفاجي، جلعاش يلتقي شاعرا
ياباليا من تابعة الأمم المتحدة: ثوري الجراح، سفر مؤاب: سمير سلطي التل،
الدخول الى المسرح الاصغاشي: فاليري توفارينا: ترجمة: حياة الحويك عطية.
- ١١٥ **شعر:**
قصائد أنطونين أرتو: ترجمة: صباح الخراط زوين، ارنستو كاردينال:
ترجمة: [شوقي عبدالأمير]، يوسف ابولون، فتحي عياد، حمدة خميس،
سباوش كبراشي [ترجمة محمد اللوزي]، عدنان الصائغ، بوجمعة أشغري،
باسل عبدالله الكلاوي، محمد عزيمة، خضر حسن خلف، نبيل سبيع، نجاة
العدواني، محمد محمد اللوزي.
- ١٣٥ **ملف:**
خورخي لويس بورخيس، سيد الظلام في مثنويته، يحتاج الى مئة عام لكي يموت:
غرام المصري، بورخيس والكتابة التخيلية: بدير ماشح [ترجمة: محمد آيت
لعميم]، خورخي لويس بورخيس والترجمة: دومينيك م لويذر [ترجمة:
عبدالرحيم حزل]، بورخيس شاعر كل المدن: خوان كاسبريني [ترجمة: مزوار
الاربيسي]، خورخي واسبينوزا [ترجمة: مروان حمدان]، وله بويش ايريس:
خورخي لويس بورخيس [ترجمة: خالد الريسوني].
- ١٦٣ **نصوص:**
فرناندو ويسوا [ترجمة المهدي أخريف]، خيري شلبي، محمد شكري، ابراهيم
عبدالمجيد، تليسي وليمامز [ترجمة: بسام حجار]، قاسم محمد، فوشك
كشيري [ترجمة: احسان صادق سعيد]، بهاء الدين الطود، محمد بن سيف
الرحبي، محمود عوض عبدالعال، عبدالله أخضر، فاطمة الكواري، عالية طالب،
الخطاب المزدوي، فضيلة الفاروق، علي الصوافي، الزبير بن بوشتي.
- ٢١٣ **مناهب:**
السوريالية السورية: محمد علي شمس الدين، الرموز الدينية عند الصباي: وليد
ضالع الخليفة، شهرزاد وشهريار في التحليل النفسي: شريف يموسى عبدالقادر،
السيرة الذاتية عند خليل النعيمي: محسن جاسم الموسوي، آباء الحدأة العربية:
مصطفى رجب، الكتابة العربية، منيرة الفاضل [ترجمة: اشرف ابو اليزيد].
مقاربة أولية لتجربتي القصصية: رسمي أبو علي، الحدأة الشعرية: عبدالرزاق
الربيعي، انثى الماء: حسن خضر، لقمان ديركي: أكرم قطريب، الدراما النسوية:
يوسف وهيب.
- ٢٤٣ **المشهد العماني:**
الذاكرة الشفاهية: طالب المعري، اضاءات من الشعر العماني: شبر بن شرف الموسوي،
العوتني: عبدالرحمن السامي، الشعر العماني بين النقد والنقل: شرفية البحياني،
ومحسن الكندي، العولة والخصوصية الثقافية بجامعة السلطان قابوس.
- ٢٧١ **المصاف:**
كشف السنة الخامسة: اشرف ابو اليزيد.

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما
يورد بها من آراء.



الأسواق العمانية التقليدية

النص : ناصر بن سعيد الجهوري *

المصور : سالم الشكيللي *

مما لا شك فيه أن الدراسات العلمية الموضوعية التي تكشف النقاب عن تاريخ عُمان في العصور الوسطى قليلة ونادرة. وربما سبب ذلك النقص إلى قلة المادة التاريخية من خلال الكتابات والمصادر القديمة. ولربما أن التاريخ العماني في هذه الفترة قد دون وسجل ولكنه لم يصل إلينا بأكمله لظروف وأسباب قد تكون اقتصادية أو دينية أو سياسية. إلا أننا نجد في كتب الجغرافيين العرب والمسلمين ما يغطي هذا النقص وخاصة في القرنين الثالث والرابع الهجريين، التاسع والعاشر الميلاديين. لقد زار عُمان كثير من الرحالة العرب والأوروبيين في فترات تاريخية متباينة وكثيرا ما تعرضوا في زيارتهم إلى وصف ما كانوا يشاهدونه في المناطق التي يزورونها، مما ترك لنا تراثا معماريا وفكريا زائرا بالعديد من الأنماط والأعراف التي كانت سائدة في تلك الفترات التاريخية المهمة من التاريخ العماني.

تطرق هؤلاء الرحالة إلى وصف الحياة الاقتصادية والتجارية، فهناك إشارات مقتضبة تتعلق بهذه النواحي نجدها في كتاباتهم وأوصافهم، فيذكر ابن الفقيه أن عُمان كانت مشهورة بالقمي فيقول (... والقني في عُمان) ثم يعدد ما بها من أنواع التمور فيذكر : (... قالوا أجود تمر عمان الغرض والبلعق والخبوت). وأخيرا يشير إلى شهرتها بالأسماك قائلا : (... ريف الدنيا من السمك ما بين ماهريويان إلى عُمان).^(١)

* مساعد مدرس بقسم الآثار، كلية الآداب، جامعة السلطان قابوس.





لتبادل الأفكار والشائعات لما يحدث من منافسات في أمور السياسة والاقتصاد وغيرها مما يبرز أهميتها كمراكز اتصال Communication center - (٧)

ونشأة الأسواق في المدن الإسلامية ترجع إلى عهد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، فقد أنشأ سوقاً للمدينة قريبة من دورها. ومن ثم كانت هذه الأسواق سنة انتهجها المسلمون بعد ذلك في المدن الإسلامية في العصور المختلفة. وكانت سوق المدينة عبارة عن ساحة فضاء من الأرض لم يسمح بالبناء فيها، تستغل من قبل أهل المدينة دون مقابل يفتش الباعة بضاعتهم وسلعهم على الأرض في الأماكن التي يختارونها.



ويصف ابن حوقل موارد عُمان قائلا: (... وعُمان ناحية ذات أقاليم مستقلة بأهلها فسحة كثيرة التخييل والفواكه الجرومية من اللوز والرمان والتين ونحو ذلك وقصبتها صحار وهي على البحر وبها من التجار والتجارة ما لا يحصى كثرة...) (٧)

أما المقدسي فينتطرق إلى نواح عديدة من الحياة الاقتصادية في عُمان فيقول: (... فأما عُمان فيخرج آلات الصيالة والعطر كله حتى المسك والزعفران والبنق والساج والعاج واللؤلؤ والدياجم والجوز والياقوت والابنوس والنجاريل والفندق والأسكندروس والصبر والحديد والرمصاص والخيزران والغضار والصندل...) (٧)

أما ابن خرداذبة فيوضح أهمية موقع عُمان في التجارة الدولية فيقول: (... الذين... أي اليهود التجار... يتكلمون بالعربية والفارسية والروسية والأفريقية والأندلسية والصلقية وأنهم يسافرون من المشرق إلى المغرب ومن المغرب إلى المشرق ببرا وبحرا ويجلبون من المغرب الخدم والجواري والغلمان والديباج وجلود الخنزير والفراء والسمور والسيوف... ثم يركبون في الفرات إلى بغداد ثم يركبون في دجلة إلى الأبله ومن الأبله إلى عمان والسند والصين كل ذلك متصل ببعضه ببعض...) (٨)

ونذكرها العديد من الرحالة والمؤرخين العرب كالاندلسي والاصطخري وابن بطوطة بالإضافة إلى الرحالة والمستشرقين الذين زاروها وكتبوا عنها كما هو الحال عند لستد وماركو بولو وبربورنا وغيرهم.

نشأة الأسواق:

من الملامح الرئيسية للمدن أنها ذات طابع تجاري، وتمثل الأسواق مراكز النشاط التجاري بصورة ومراحل مختلفة التي انعكست انعكاسا مباشرا على نمطية الأسواق وأنواعها. ففي الإطار الزمني وجدت الأسواق السنوية الموسمية كذلك التي كانت للعرب قبل الإسلام وضمرت فيما بعد، والأسواق الأسبوعية كسوق الأحد في (دمشق) وسوق الاثنين في (مكتاس) و(القصر الكبير) وسوق الثلاثاء في (بغداد) وسوق الأربعاء في (الموصل) وسوق الخميس في (فاس) و (مراكش) وغيرها.

وفي الأطوار المكانية المحدد للمصاحبة والموضع وجدت الأسواق الكبيرة كذلك التي وجدت خارج المدن قريبة من أبوابها وأسوارها، والتي كانت تقام أسبوعيا. والأسواق بدخل المدينة تنوعت مواضعها ومساحتها حسب نشاطها وخدماتها التي تؤديها فعموما ما كان يختم أهل المدينة كلها، ومنها ما اقتصرت بتلبية الحاجات اليومية لقطاع صغير في المدينة فصغر حجمها وتحدت وظيقتها فسميت «السويقات» (٩)

وتأتي السوق في المرتبة الثانية للمهمة التي يقوم بها سكان المجتمع، وكانت الأسواق - إلى جانب كونها مراكز تبادل السلع - مراكز

النموذج التالي، ففي عهد عبدالله بن مروان بنى عامله عليها عدة قيساريات. وتبلورت فكرة تقليد الأسواق المخفاة في المدينة الإسلامية في عهد هشام بن عبدالله (١٠٥ - ١٢٥هـ / ٧٢٤ - ٧٤٣م) الذي اهتم بإنشاء الأسواق على هذه الهيئة في مدن الأمصار.^(٨)

وتبلور نظام تخطيط الأسواق وعمارتها في العصر العباسي وتطورا واضحا بتطور عمران المدن الإسلامية بعد ذلك.^(٩)

وقد وجدت الأسواق التي تعددت أمثلتها وتباينت أهميتها كانعكاس لانفصال المحلات السكنية، واختلاف قوة القبائل ونشاطها، ويلاحظ أنها كانت تقع على أطراف المحلات السكنية أي أنه كان هناك نوع من الانفصال بين المنطقة السكنية والسوق ولعل ذلك يعود إلى أسباب دفاعية واجتماعية.^(١٠)

والسوق مرفق ضروري لحياة المجتمع المسلم النامي في المدينة، يفتنيهم لحاجاتهم ويقوم على أسس إسلامية جديدة حدها الرسول ﷺ عندما قال: «هذا سوقكم فلا يضيق ولا يؤخذ فيه خراج».^(١١)

الأسواق التقليدية في عُمان:

تمتعت عُمان منذ أقدم العصور بالموقع الجغرافي المتميز الذي كان من الصعب على الجغرافيين وضع حدود دقيقة له، هذا الموقع الجغرافي والطبيعي لعُمان جعلها تحتل مكانة اقتصادية وتجارية عالية مما فتح لها نافذة على الموانئ والأسواق العالمية في فترات تاريخية مبكرة. فقد أبهر المعنانيون عبر البحار في فترات مبكرة مما فتحت لهم أسواقا عالمية وجعل من عُمان مركزا حضاريا وميناء تجاريا بين آسيا وأفريقيا حيث وصلت الامبراطورية العمانية.

ويوجد لدينا الكثير من الأدلة الأثرية على إحصار المعنانيين ونشاطهم التجاري للمعدن إلى مناطق جغرافية طويلة، فقد كشفت الحفريات والتقصيات الأثرية في رأس الحد ورأس الجنز والحصر عن العديد من الأدلة الأثرية كالخزاف والأختام واللباخر واللقى الأثرية المجلوبة من بلدان مختلفة كالهند وأفريقيا والصين مما يدل على عظم النشاط البحري والتجاري للمعنانيين في تلك الفترات المبكرة من التاريخ.

هذا بالإضافة إلى اللقى الأثرية في مواقع مختلفة من التجمعات السكنية القديمة في السواحات ومواقع التعدين في عُمان الداخل، كل تلك الأدلة الأثرية تشير إلى العلاقات العمانية التجارية التي امتدت إلى بلدان الشرق الأقصى وأفريقيا وأوروبا.

لقد كانت الأسواق هي دائما الطريق إلى تبادل السلع والمنتجات المحلية وغير المحلية على المستويين الاقتصادي والاجتماعي، وقد أبدت ذلك الأبحاث الأثرية التي أثبتت أن المعنانيين بدأوا منذ حوالي الألف الخامسة قبل الميلاد في استغلال الموارد الطبيعية والتنوع البيئي والجغرافي لبلادهم، ومن للراكن والكثافة السكانية والعمرانية على



كان النظام المتبع في الأسواق هو نظام الأسبقية فمن سبق إلى مقعده فهو له حتى يفرغ منه ويشير إلى ذلك الخليفة عمر - رضي الله عنه - عندما قال (الأسواق على سنة المساجد، من سبق إلى مقعده فهو له حتى يقوم إلى بيته أو يفرغ من بيعه).

وهكذا كانت أسواق «مدن الأمصار» في بداية أمرها أيضا فضاء لا بناء فيها ولا سقف سوى ظلال «بوارى» من الحصر كان يضعها الباعة لتظلمهم في الأماكن التي يختارونها للبيع والشراء.^(١٢)

وبدا البناء في الأسواق في عهد معاوية بن أبي سفيان الذي بدأ بالبناء في سوق المدينة المنورة، ويبدو أن بناء سوق القسطنطين كان هو





وفي فنجان يقدم سوق بعد الهبطة أو الحلقة بفترة يطلق عليه (سوق العباير) وهو خاص بالمناداة على التصور والألوان القديمة. وقد كانت عمليات البيع والشراء في هذه الأسواق الموسمية تتم في ساحات مكشوفة محددة في الهواء الطلق (الأسواق المفتوحة open markets) وغالبا ما توجد بالقرب من بناء السوق الدائم الذي يباشر عمله يوميا طوال الأسبوع، في حين أن ساحات الأسواق المكشوفة تباشر عملها كل يوم خميس وجمعة (سوق سناء) حيث تمتلئ هذه الأسواق بالباعاء والمشتريين والعلماء، ويأتي الناس من المنطقة الموجود بها السوق والمناطق المجاورة لها حيث يبيعون فساتينهم من

امتداد الساحل العماني وفي الواحات ومواقع التعدين في الداخل قد اعتمدت على بعضها البعض في الحياة الاقتصادية والتجارية من حيث تبادل السلع والمنتجات المحلية وعمليات التزود بالطعام وغيرها. فعلى سبيل المثال كان يتم تبادل الأسماك من الساحل في مقابل التصور والحبوب والفلات الزراعية من الداخل.

والسوق هو المكان الذي يقصده الناس لشراء حاجياتهم بطريقة مريحة. وعلاقات الناس كمجموعات وأفراد بالأسواق هي علاقة الحياة باستمراريتها ولهذا فالسوق في عمان ليس فقط لمجرد النشاطات الاقتصادية والتجارية من بيع وشراء وإنما أيضا لممارسة النشاطات الحياتية وفرصة تجمع الناس من الأهل والأصدقاء لمناقشة كافة نواحي الحياة المختلفة من مناسبات وعادات اجتماعية لذا أصبح السوق جزءا هاما في حياة الناس. فعند القدم أتت علاقة الناس بالأسواق لتوسد تلك الرغبة المشتركة في الحياة وتبادل المنافع التي تؤدي في نهاية الأمر إلى استمرار الجنس البشري كمجموعة منظمة، ولذلك كانت الأسواق وما تزال صورة للتآلف الانساني بين بني البشر بالإضافة إلى ضرورة وجودها في هذه التجمعات السكانية لتوفير عناصر الالتقاء وتبادل المنفعة. وتتميز الأسواق العمانية بالطابع التراثي الأصيل.

ويمكن تقسيم الأسواق العمانية التقليدية إلى الأنواع التالية

١ - أسواق موسمية دهيطة العيد، Seasonal markets، وهي متصلة بمناسبات دينية معينة مثل (عيدى الفطر والأضحى). هذه الأسواق على غرار أسواق بعض المدن كالأبورة والسويق التي يطلق عليها (سوق سابع). وسمي بسوق سابع لأنه عادة ما يقام في اليوم السابع والعشرين من الشهر الذي يسبق عيدى الفطر والأضحى. وفي بعض المناطق تسمى (الحلقة) كما هو الحال في فنجان. وهي عادة ما تكون عبارة عن ساحات فضاء بعيدة عن التجمعات السكنية وغالبا ما تكون أمام الأسواق اليومية الدائمة كنزوى والسبب والخابورة وغيرها، وتستقطب هذه الأسواق أعدادا كبيرة من سكان المنطقة أو من مناطق أخرى مجاورة وتتم عمليات البيع والشراء والمساومة على السلع والمنتجات من قبل رواد السوق والبايعين الذين يأتون لشراء الأضاحي من المواشى والأغنام التي يتم التضحية بها في العيد، بالإضافة إلى المواد والمستلزمات الأخرى من حلوى وملابس وبخور وعطور وغير ذلك، وقد كانت هذه الأسواق تلعب دورا خفيفا حيويا في عمليات تبادل السلع والمنتجات المحلية وغير المحلية.

٢ - أسواق موسمية "seasonal markets" متصلة بأيام معينة من الشهر (مثل المضيبي) أو الأسبوع (مثل سناء وجعلان)، أو في مناسبات موسمية خاصة بمحصول زراعي أو سلعة معينة وهي عادة ما تسمى (المناداة) مثل مناداة الزمان في هضبة السيق بالجيل الأخرى. ومنها ما يختص بالمناداة على المواشى والتي تجدها تقريبا في كل المناطق،



والموانيء وكانت همزة وصل بين البيئات المختلفة وتلك التجمعات السكنية ومن هنا قامت الأسواق العمانية بالإضافة الى وظيفتها التجارية المهمة بوظيفة أخرى وهي أنها كانت تلعب دورا مهما في التبادل الاجتماعي وتبادل الأخبار بين التجمعات السكنية المختلفة.

اختلفت التكوينات المعمارية للأسواق العمانية وخدمت أغراضا تجارية واقتصادية بحثه ويمكن تقسيم منشآت الأسواق في عُمان الى ما يلي:

١ - أسواق مبنية كثيفة تتكون من شبكة من المحلات المسقوفة في وسط المدينة القديمة تتصل بالاحياء السكنية وقريبة من المسجد الجامع، ذات وحدات معمارية مستقلة مخصصة للبيع، وتصنف الأسواق وترتب على حسب نوعية السلع والمنتجات المعروضة للبيع بحيث تكون السلع المتشابهة ومن نفس النوع قريبة من بعضها ومتلاصقة فمثلا المواد الغذائية منفصلة عن الأقمشة والمنسوجات، وكذلك فإن الورش الخاصة بالحرف المختلفة تكون منفصلة عن تلك المحلات تماما. والسوق هو النقط الاقتصادي للمدينة، هذا النمط التقليدي للأسواق شاع في معظم المراكز الحضرية في أنحاء مختلفة من العالم الاسلامي (كما هو الحال في دمشق) ، ومن الأمثلة الجيدة في عُمان (سوق مطرح) وبعض المدن الساحلية الأخرى، ويمكن أن نضيف (سوق عيري) إليها باعتباره يضم بعضا من سماتها المعمارية والتكوينية.

وهناك سوق أسبوعي خاص بتبادل السلع بين النساء والمتعاملين معهن وهو سوق الأربعاء في إبراء في عيري، وهو سوق مخصص للنساء تجتمع فيه النسوة لبيع وشراء كل ما يخص المرأة العمانية من أدوات الزينة والعطور والكماليات، كما يتبع السوق الفرصة للقاءات النساء وتقاشرهن في كل أمورهن وما يختص بقضايا المرأة العمانية. وهو سوق نساء يجتذب السيدات من جميع أنحاء المنطقة وغيرها للتسوق في الملابس والخمير والعطور وغير ذلك.

٢ - أما النمط الآخر لمنشآت الأسواق في عُمان فهو نمط مختلف، يتميز بأن له بناء قائما بذاته يشغل حيزا مستقلا، له أسوار وبوابات يتم غلقها في حالة توقف العمل في السوق وغالبا ما يكون بعيدا عن المنطقة السكنية وقريبا من الحصن والمسجد الجامع، يأخذ الشكل المربع أو المستطيل، وعلى طول الجدار من الداخل تمتد المحلات التي تمارس فيها عمليات البيع والشراء كمحلات الأقمشة والحبوب والبهارات والمواد الغذائية والمنتجات الزراعية والحرفية المحلية، وفي الحالة الأخيرة فإن الورش الخاصة بأصحاب الحرف والمهن من حدادين وصاغة وحائكين ونساجين تكون بمغزل عن المحلات الأخرى، فهي لا تقع داخل السوق مباشرة ولكن إما في مناطق مستقلة خارج السوق أو في أبنية المساكن أو ملاصقة لبعض البيوت من الخارج مثل (الصاغة والحدادين وصناع الحبال والنساجين، الخزافين، الدباغين).



المنتجات الزراعية والحيوانية وما الى ذلك من منتجات محلية ونجد النساء ايضا لهن مشاركة فاعلة في نشاط السوق خاصة فيما يتعلق ببيع واصلاح بعض الحلي الفضية القديمة والأدوات المنزلية للتجار والصاغة.

٢ - الأسواق الدائشة أو اليومية (Daily Markets) تلعب دورا كبيرا في المراكز الحضرية كمسوق مطرح ونزوى، وهي إما أن تكون أسواقا يومية مكشوفة تزود السكان المحليين والقاطنين باحتياجاتهم اليومية، أو أسواقا مبنية تفتح أبوابها في الفترة المسائية من بعد الظهر وذلك بعد أن ينتهي من يعملون بها من أعمالهم الزراعية أو الحرفية فيكون لديهم بعد ذلك الوقت الكافي لمزاولة التجارة.

التكوين المعماري للأسواق العمانية:

لقد ارتبطت الأسواق القديمة ذات الوحدات المعمارية المستقلة بمناطق التجمعات السكنية الفعلية، وارتبطت أهميتها بأهمية هذه الترسكات السكنية ووظيفتها في النظام الإقليمي، لذلك امتدت بإمتداد الطرق الرئيسية



العادات والتقاليد والنظم
السائدة.

في حين أن بعضهم
تطرق إلى وصف بعض
السلع والمنتجات المتداولة
سواء المحلية أو المستوردة،
وأسعار تلك السلع والأوزان
والمقاييس المستخدمة وغير
ذلك. ومن بين هؤلاء الرحالة
الذين زاروا عُمان وكتبوا عن
أسواقها الرحالة الغربي

(ولستد) الذي زار عُمان في القرن التاسع عشر، ووضع وصفا دقيقا
وشاملا لبعض أسواق عُمان لذلك اعتمدت عليه كمصدر أساسي في
وصف هذه الأسواق.

يقدم ولستد لنا وصفا رائعا لأسواق عُمان فمن بين هذه
الأسواق يصف سوق مطرح عند زيارته لها حيث قال: (... في مطرح
تلوح بيديك إلى أصدفائك وتتماور مع الغبراء مع مزاح الصيادين في
سوق السمك المفتوح، هنا التفت لاتفتخ بإيمان الجزء الكامل المثل
على شاطئ البحر... استطلعت سوق السمك المغطى مع سمك الخليج
الذهبي المفضض اللطازح المتلاهي في ضوء الصباح الباكر كالسردين
والكنعد والقوة وغيرها..

وفي سوق الخضار المغطى حيث فواكه الأرض التي تظلب وتفحص
من الجمهور ذي اللهجات المختلفة (١٢) ... كل شيء معلق يوم الجمعة،
ولكن وجدت بائعي الفواكه في سوق مطرح فاتحين محلاتهم كما هو
الحال مع صائفي الذهب والكتبات وبائعي السمك. تستطيع أن تبخل
سوق مطرح، الذي هو واحد من التجارب الممتعة في عُمان من خلال
شارع مطرح الكبير .. أو من الكورنيش عبر سوق الملابس). (١٣)

ومن الأسواق أيضا التي يذكرها ولستد سوق إبراء حيث يقدم
وصفا ممتعا لمكونات سوقها فيقول: (... والسوق مستطيل مغطى ..
كتب ولستد هذه المشاهد عام ١٨٣٥م - السوق اليومي لبيع الحبوب
والفواكه والخضراوات أقيم هنا حيث البند وسكان القرى المجاورة
لجاءوا إليه بأعداد كبيرة وضخمة، الاكشاك التي يقف عليها البائعون
لبيع بضاعتهم أثناء ساعات العمل، إنها صغيرة ومربعة البناء، محاطة
بجدار منخفض ومفتوحة من الامام ذات طابق قائم حوالي قديمين عن
مستوى الشارع... (١٤).

كما أشار ولستد إلى سوق المضرب إشارة عابرة عند حديثه عن
الجلس الذي يجتمع فيه الناس فيقول: (... يمثل المجلس اجتماعيا نصف
البيت لنصف المسافة بين المنزل الخاص والسوق الكبير ... بعد الغداء وقبل
صلاة الظهر أو قبل الذهاب إلى السوق في المساء (... (١٥). فهم من خلال



وتقوم هذه المحلات على
الارض، وقد كان الغرض
الاساسي من عمل هذه
المصاطب أمام المحلات هو
توفير عنصر الارتقاء بها عن
مستوى سطح الأرض مما
يشكل حاجزا معماريا يحول
دون وصول المياه والأوساخ
ويمنع من دخولها إلى المحلات.
كما كانت تتخذ هذه المصاطب

أيضا لعمليات البيع وعرض السلع والمنتجات على حد سواء كما في أسواق
(الحمراء والسليف وعبري ومنع وغيرها).

وكان بناء هذه الأسواق في الغالب مسقوفا بأسقف من سعف
وجذوع النخيل ومغطاة بالحصير والطين، كما اشتملت بعض الأسواق
على أقواس معقودة لتقدم المحلات كما هو الحال في (سوق المضرب).
وتتم في ساحة السوق المكشوفة التي تظل أحيانا بسعف النخيل عمليّة
المناداة على العواشي والماعز والأغنام والأسماك وأيضا المنتجات
الزراعية، ويفترش بعض الباعة سلعهم على الأرض.

هذه هي أهم منشآت الأسواق في عُمان ويبدو أنها تحولت في فترات
لاحقة من أسواق موسمية مكشوفة واستراحات للقوافل إلى أسواق
مبنية تحيط بها الأسوار والأبواب.

أهم الأسواق التي ذكرها الرحالة:

أشار الجغرافيون والرحالة العرب والأوروبيون إلى عُمان في
مؤلفاتهم، وركزوا على أهميتها البحرية والتجارية وعلاقاتها باليمن
والهند وسواحل إفريقيا الشرقية، كما ذكروا منتجاتها الزراعية
وأشجارها ونمازها وما كان يتداول فيها من سلع تجارية مختلفة.

هناك العديد من المصادر والكتابات التي وضعها كثير من الرحالة
المشاهير سواء من العرب أو من الأوروبيين التي تتضمن وصفا دقيقا
للمناطق والبلدان التي زاروها ومنها منطقة الخليج العربي بما فيها
عُمان. ومن خلال هذه المصادر والكتابات يمكننا أن نتعرف على أهم
جوانب الحياة الاقتصادية والتجارية وما كان سائدا من أعراف ونظم
اقتصادية في عُمان. كما نستطيع أن نتعرف على أهم الأسواق التي كانت
قائمة أثناء زيارات هؤلاء الرحالة في تلك الفترات المختلفة.

لقد تطرق كثير من الرحالة إلى وصف جوانب الحياة الاقتصادية
والتجارية التي كانت سائدة في عُمان، كما وصفوا الأسواق وما كان
يدور فيها من معاملات تجارية كالبيع والشراء والمساومة ووصف
التكديسات والوحدات المعيارية الخاصة بتلك الأسواق بالإضافة إلى

سياق كلام ولستد أنه رأى سوق المضرب ولكنه لم يتحدث عنه بشيء من التفصيل.

أما المضيبي فيذكر ولستد سوقها بشكل مختصر حيث قال : (...مع سوق مستطيل كبير جدا...) (١٦)

ويصف ولستد سوق سناء وصفا جميلا فيقول : (كانت هناك مدينة حديثة مع مسجد جديد وسوق عظيم بني حديثا في شكل مستطيل مع محلات حول نطاقها وسوق للخضار والفواكه مغطى في المركز ... صفار الابل تنتظر المشتري، أرجلها مربوطة لمنعها من الفرار... أفضل وقت لزيارة سوق سناء هو في الصباح الباكر ...) (١٧)

ويتطرق ولستد الى وصف سوق ازكي عند حديثه عن المنطقة فيذكر : (... يتكون سوق ازكي التقليدي من أشكال مكعبة أكثر منها محلات ... في الشوارع الضيقة من السوق التي يتخذ على الجهات المعادية تقصيرها وفهمها عموما ، وجدت زيت الطبخ والحلوى ولبن بلاستيكية وصحونا صغيرة ومجارف معدنية من دون مقايض وأكياس تسوق وتوابل وعطف حيوانات ... ومطاعم على جانبي الطريق ... ولكن سوق ازكي داخلي ضيق متقارب مثل رأس السلخانة داخل صدفاتها...) (١٨)

وزار ولستد نزوى وتحدث عن سوقها وما فيه من سلع ومنتجات وأوزانها وأسعارها فيذكر : (... وجد ولستد عند زيارته لنزوى مواد أساسية عرضت للبيع بأسعار قوتت الى درجة كبيرة جدا بثلث الأسعار التي في المدن المجاورة في الداخل كالرز واللحم والشعير والفاصوليا ولحم الجمال والبقر والضأن وجلد الماعز وزيت الحلوى والزبدة النقية. في عام ١٨٣٦ ما بلغت تكلفة زيت الحلوى (٥٠ بييس) لكل باوند (بيسة بالهجة المحلية) تضاهي اليوم (١,٤٠) ريال ثلاثة كيلوجرامات، ثم أن الزبدة النقية بلغت (٥٦ بيسة) لكل باوند تضاهي اليوم ريالا واحدا لكل كيلوجرام. النساء في السوق يرتدين الملابس الغنية بالألوان.

أكرم عديدة الترتيب من صناديق ذات غطاء زجاجي و سلال بارزة غير منظمة في الخارج على طريق المارة تغطي ظللا ثابتة مع أشعة الشمس المائلة ... على الجانب المقابل للشارع المطل على مسجد السلطان قابوس الجديد تقف الشجرة التي ينتشر تحتها تجار بيع الأغنام ... رجعت الى السوق الأساسي لأرى صائفي النحاس والفضة وتجار البهارات وسبك الذهب ... وصل ثمن أربعة القهوة النقية ما بين (٨ الى ١٠) ريالات والفنجر يبدأ من (٨٥ ريالا) وأسعارها منخفضة أكثر مما هي عليه في مطرح...) (١٩)

أما الحمراء فيشير ولستد الى السوق بأنه مسور وبجانب المسجد : (الحمراء مدينة متجانسة ، ويوجد بها تجمع للبربرين في القرن السابع عشر ... التي لفت بموازاة تجمع المسجد والسوق المسور...) (٢٠)

ويذكر ولستد زيارته لبهلا فيقول : (... استطلعت بالجوار المنطقة

التي تضم المسجد والسوق المسور ... وجدت السوق الجديد مع أكرام السمك المجفف وروضة مثل غف الحيوانات ، والبرتقال والبطاطس والثوم والتفاح اللبناني والموز وجميعها تركت دون حارس أو خدم عند ذهاب التجار للصلاة. السوق الجديد تم بناؤه في أنماط تقليدية ...) (٢١)

أما السليف فيشير الى أن : (... السوق مغلق بمصاريح وهادي...) (٢٢)

سوق بركاء أيضا كان له نصيب في وصف ولستد : (... وجدت بضائع من كل أنحاء العالم من الهند وباكستان وتايوان وإسبانيا وإيطاليا وهونج كونج وجمهور الناس من الصين. ما بين السوق والشاطئ رأيت الملاهي التقليدية من الباراستي و«سفن النخيل» والبيوت ...) (٢٣)

ويستمر ولستد في وصف أسواق عُمان فيذكر سوق السويق قائلا : (... كنت واقفا في السوق القديم ... بيع الحلوى بريالين للنوع الخاص وريال ونصف للنوع الأصلي ... وريال للنوع العادي ... أغراني في السوق الباميا والبصل والليمون والبرتقال وجوز الهند والتفاح والموز والفلفل الأخضر والخس...) (٢٤)

وأخيرا يستعرض سوق صحرار قائلا : (... رأيت السوق المغطى عام ١٩٨٦ والذي يضم حوالي ١٢٠ محلا تجاريا في شبكة من الممرات الرملية. كل واحد منها مفتوح على نطاق واسع أكثر أو أقل متسقة الحجم مع العديد من الصناعات مثل البلاستيك والبضائع التصديرية من الصين بالإضافة الى منتجات من الولايات المتحدة الأمريكية والهند وباكستان واليابان وتايوان وكوريا وغرب وشرق أوروبا. كل محل في السوق مستطيل الشكل...) (٢٥)

ومن بين الرحالة العرب الذين زاروا عُمان في القرن الثامن الهجري ووصفوا مدنها الى حالة الشهرة ابن بطوطة الذي كان له العديد من المؤلفات التي تتناول رحلاته الكثيرة، ولكننا وللأسف نجد فيها القليل من الوصف عن أسواق المدن العمانية، فنجد مثلا يصف مدينة نزوى مشيرا الى سوقها : (... وصلنا الى قاعدة هذه البلاد وهي مدينة نزوى ... تحف بها البساتين والأشجار ولها أسواق حسنة ومسجد معظمه نقي ...) (٢٦)

كما يصف ابن بطوطة قلعاته ويذكر أسواقها : (... ومدينة قلعات على الساحل وهي حسنة الأسواق ... وهم أهل تجارة ومعيشتهم ما ياتي إليهم في المحيط الهندي ولذا وصل إليهم مركب فرحوا به أشد الفرح...) (٢٧)

في حين أنه يصف أسواق ظفار وما بها : (... ومدينة ظفار في صحراء... والسوق خارج المدينة يربض يعرف بالرحاء، وهي ما أقرر الأسواق وأشدها تنشا وأكثرها ذبايا لكثرة ما يباع بها من الثعرات وأكثر سمكها المعروف بالمردين، وأكثر باعهاها الخدم، ومن يلبس السواد... وزرع أهلها الذرة ولهم قمح يسمونه العس... والأرز يجلب إليهم من بلاد الهند... ودرهم هذه المدينة من النحاس والقصدير ولا تنفق في سواها،

وهم أهل تجارة لا عيش لهم إلا منها... (٢٨)

الهجريين، كماركو بولو وابن بطوطة فقد غلب على معلوماتهم الوصف التقصيلي للمنطقة ومدنها وعادات وتقاليد شعوبها.

والأسواق في عُمان تمثل مظاهر اجتماعية متعددة فيها ألوان التواصل والتماثل والتألف الانساني، وتكتد فيها سمات الثقافة والتراث العُماني الأصلي، ولها مكانة اجتماعية مميزة في حياة السكان المقيمين حولها. بالإضافة إلى كونها عناصر جذب سياحية تبرز القيمة الفكرية والثقافية والتاريخية للمجتمع العُماني وتقاليد.

ألهوامش:

- ١ - عبد بكسن، مجلة أوراق، ع٢، ١٩٨٠م، ص ٤٦.
- ٢ - ابن حوقل، صورة الأرض، ١٩٧٩م، ص ٤.
- ٣ - القدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ١٩٨٧م، ص ٩٩.
- ٤ - ابن خردادبه، المسالك والممالك، ١٩٨٨م، ص ١٥٤ و ١٥٥.
- ٥ - عثمان، المدينة الإسلامية، ١٩٨٨م، ص ٢٥٢.
- ٦ - المرجع نفسه، ص ٢٥٣.
- ٧ - المرجع نفسه، ص ٢٥٣.
- ٨ - المرجع نفسه، ص ٢٥٤.
- ٩ - المرجع نفسه، ص ٢٥٥.
- ١٠ - المرجع نفسه، ص ٥٢.
- ١١ - المرجع نفسه، ص ٥٧.
- ١٢ - فيليب وارد، رحلات في عُمان، ص ٦٩.
- ١٣ - المرجع نفسه، ص ٧١.
- ١٤ - المرجع نفسه، ص ١٩٦.
- ١٥ - المرجع نفسه، ص ١٩٤.
- ١٦ - المرجع نفسه، ص ٢٠٢.
- ١٧ - المرجع نفسه، ص ٢٠٧.
- ١٨ - المرجع نفسه، ص ٢١٥، و ص ٢١٦.
- ١٩ - المرجع نفسه، ص ٢٢٧، و ص ٢٢٨.
- ٢٠ - المرجع نفسه، ص ٢٣٢.
- ٢١ - المرجع نفسه، ص ٢٣٣.
- ٢٢ - المرجع نفسه، ص ٢٨٨.
- ٢٣ - المرجع نفسه، ص ٣٧٩.
- ٢٤ - المرجع نفسه، ص ٣٨٥.
- ٢٥ - المرجع نفسه، ص ٤٠٧.
- ٢٦ - ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار، ج ١، ص ٢٩٧.
- ٢٧ - المرجع نفسه، ص ٢٩٦.
- ٢٨ - المرجع نفسه، ص ٢٨٥.
- ٢٩ - المرجع نفسه، ص ٢٩٩.
- ٣٠ - القدسي، المرجع السابق، ص ٨٧.
- ٣١ - نقولا، الجغرافية والرحلات عند العرب، ١٩٦٢، ص ٢٤٠.
- ٣٢ - نقولا، المرجع السابق، ص ٢٤٥.
- ٣٣ - نقولا، المرجع السابق، ص ٢٤٢.

يوصف ابن بطوطة هرمز أثناء رحلته: (... ووصلنا إلى هرمز الجديدة وهي جزيرة مدینتها تسمى جرون وهي مدينة حسنة كبيرة لها أسواق حافلة وهي مرسى الهند والسند ومنها تحمل سلع الهند إلى العراقيين وفارس وخراسان... طعامهم السمك والتمر الجلوب إليهم من البصرة وعُمان... ورأيت من العجائب عند باب الجامع، فيما بينه وبين السوق، رأس سمكة كأنه رابية...) (٢٩)

بالإضافة إلى ذلك فهناك مجموعة لا بأس بها من الرحالة الذين زاروا عُمان ووصفوها، فالمقدسي مثلاً يشير إلى صحار في القرن الرابع الهجري - العاشر الميلادي فيقول: (...قصبة عُمان... تو يسار وتجار وفواكه وخيرات... وهي أيسر من زبيد وصنعاء واليمنيتين... بها أسواق عجيبة وهي بلدة ظريفة ممتدة على البحر... والجامع على البحر له منارة حسنة طويلة في آخر الأسواق...) (٣٠)

في حين أن ماركو بولو يصف هرمز في أواخر القرن الثالث عشر قاتلاً: (... يتأهت بها التجار من الهند وسفنههم محملة بالأفاوية والحجارة الثمينة واللؤلؤ والأقمشة الحريرية والمذهب والعاج وغير ذلك من المتاجر، هذه كلها يبتاعها تجار هرمز اللذين يحملونها بدورهم إلى أسواق الدنيا، إنها في الواقع مدينة عظيمة المتجر...) (٣١)

ويورد بربوزا وصفاً لهرمز في مطلع القرن السادس عشر - وفي مینائها وأسواقها يتبادل الناس سلعا من مختلف الأنواع والبلدان كالأفاوية والتوابل... وخشب الصندل والنفيلة والشمع والحديد والسكر والأرز وجوز الهند والحجارة الكريمة والفخار والبخور والأقمشة... والنجاس والزئبق وماء اللورد وقماش البروكاد والحرير والملح والصمغ والخيزول والتعود والكبريت والسمك... وكل شيء في هرمز مرتفع الثمن لأن المؤن تحمل إليها من خارجها...) (٣٢)

أما فارتما فيرود وصفاً آخر لهرمز عام ١٥٠٣ - ١٥٠٤م: وفي المدينة ما لا يقل عن ٤٠٠ تاجر وكيل يقيمون فيها بصفة دائمة للاهتمام بالسلع المختلفة التي تنقل إليها والتي تشمل الحرير واللؤلؤ والحجارة الكريمة والأفاوية وما إلى ذلك...) (٣٣)

وخلاصة لما ورد نستطيع القول بأن عُمان كانت إحدى الحواضر الإسلامية التي تمتعت بمركز حضاري وتجاري هام يعود إلى آلاف السنين. فقد زار المنطقة كثير من الجغرافيين والرحالة وكتبوا تصوراتهم وانطباعاتهم عنها من خلال ما شاهدوه أو ما سمعوه. لقد تابعت وجهات نظرهم واختلقت تبعاً لاختلاف الفترات الزمنية والأهمية التجارية واختلافها عبر العصور. فعلى سبيل المثال غلبت على معلومات رحالة الفترة الأولى كالبين حوقل والأصطخري طابع الوصف المكاني الجغرافي بالإضافة إلى الطابع التاريخي. في حين أن رحالة القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين - السابع والثامن

هيجل

في آخر سيرة ذاتية له

هاشم صالح*

ما الذي يمكن أن نكتشفه بعد الآن عن هيجل؟ ألم تكتب عنه مئات بل آلاف الكتب في مختلف اللغات؟ وهل بقي شيء لكى يقال، أم «هل غادر الشعراء من متمدن»، كما يقول شاعرنا الجاهلي؟ ومع ذلك فهذا هو التحدي الذي يطرحه على نفسه الباحث الفرنسي جاك دوندت أحد كبار المختصين في الدراسات الهيجلية، فقد نشر مؤخرًا في العاصمة الفرنسية سيرة ذاتية كاملة عن الفيلسوف الألماني الكبير. وزعم بأنه أتى فيها بأشياء جديدة لم تكن معروفة من قبل، وكل ذلك بفضل الوثائق والارشيفات التي اكتشفت مؤخرًا عن هيجل وفترته. وقد عدل من الصورة الشائعة عن هيجل، وخصوصًا تلك التي تقول بأنه كان ثوريًا في شبابه ثم أصبح محافظًا في كهولته ونضجه، فهو يبرهن على أن هيجل بقي وفيًا لمبادئه الليبرالية الأولى التي اعتنقها في مرحلة الشباب، ولم يصبح منظرًا للدولة البروسية الاستبدادية أو الرجعية كما يزعم خصومه مهما يكن من أمر فإن كتاب البروفيسور جاك دوندت يستحق الاهتمام على أكثر من صعيد، فقد أمضى عمره المديد في دراسة هيجل وفلسفته، وأصدر عنه على مدار الثلاثين عامًا الفائتة مجموعة كتب متواصلة أصبحت مراجع مهمة في المكتبة الفرنسية. نذكر من بينها: هيجل في زمنه (١٩٦٨)، من هيجل إلى ماركس (١٩٧٢)، هيجل والفلسفة الهيجلية (١٩٨٢)، هيجل السري (١٩٨٥)، هيجل، فيلسوف التاريخ الحي (١٩٨٧)..
هذا يعني أن شهادة شخص مثل جاك دوندت تستحق كل اهتمام. يفتتح المؤلف كتابه بمقطع من شعر هولدرلين، صديق هيجل الحميم، قبل أن يغتسل في بحر الجنون يقول هذا المقطع: «أحس في داخلي بحياة لم تخلق من قبل أي إله، حياة لم تولد من قبل أي إنسان. اعتقد أننا نوجد بأنفسنا وأننا لسنا مرتبطين بالكل (أو بالاله) إلا عن طريق رغبة حرة...»^(١).

سوف نرى فيما بعد نوعية العلاقة بين هولدرلين وهيجل، وكيف أنهما ناضلا كل على طريقته، من أجل المثالية والحرية في كل ما نعرفه عن طفولة هيجل هو أنه ولد في مدينة شتوتجارت عام ١٧٧٠م في عائلة متواضعة من الناحية المادية. وقد أصيب بعدة فواجع في طفولته،

* باحث و مترجم عربي يقيم في فرنسا.

العدد الحادي والعشرون . يناير ٢٠٠٠ . نزوس

ففقد أمه التي كان يحبها كثيرًا في الحادية عشرة، وقتل أخوه في الحرب، وجنت أخته التي كان متعلقًا بها أيضًا كثيرًا. تضاف إلى ذلك مأساة طفله غير الشرعي الذي سبب له متاعب عديدة طيلة حياته كلها. وبالنسبة للفيلسوف المقيم، فقد تضافرت الصدقة والضرورة لكي تصنع منه أكبر فيلسوف في ألمانيا، وربما في العصور الحديثة كلها، فقد بلغ سن التضج (أي ١٨ سنة) عندما بلغت فرنسا نضجه

هيجل عدة أجوبة على هذا السؤال، وذلك بحسب المزاج واللحظة. ففي كتابه المشهور «فينوفيلوجيا الروح» يقدم جواباً مطولاً على هذا السؤال. وفيه يصف هيجل المراحل التي يقطعها الوعي من البداية وحتى النهاية : أي كيف ينتقل من حالة الساذجة والجهل إلى حالة المعرفة الفلسفية الحقيقية أو المعرفة المطلقة . وهكذا يصف التقدم المتدرج للوعي منذ استيقاظه وحتى وصوله إلى الهدف النهائي، وذلك بفضل استشهاعات متتالية ومتصاعدة. بمعنى أن يحصل نمو للوعي، نمو متزايد ومتصاعد . هكذا نجد أن هيجل يخضع دون أي نقد لثلاث المثالي. فهو يبتدئ بالوعي، بل وبحالة يعتبرها أولية أو أصلية للوعي. انه ينطلق مما يمكن أن ندعوه بالواقعية الساذجة التي تتطابق فيها بشكل عفوي الانطباعات الحسية والواقع ذاته . وهذا ما ندعوه بالآيمان العفوي بالوجود الفعلي والمستقل للعالم. إن هذه البداية المفترضة لحياة الوعي وتقدمه هي ما يدعوه هيجل باليقين المحسوس.

بعد أن ينطلق منها، ثم ينقلب عليها ويقطع معها، نجد الوعي ينتقل - أو يصعد - إلى مرحلة أعلى من تطوره: أي مرحلة الإدراك أو الاحساس الواعي، وليس العفوي، ثم يصعد مرحلة بعد مرحلة حتى يصل إلى مستوى الوعي الفلسفي الأعلى أو الأقصى. وهذه المرحلة الأخيرة هي ما يدعوه بالمعرفة المطلقة وتسبق هذه المرحلة الأخيرة مراحل مهمة للوعي هي ما ندعوه بالفن والدين. وفي هذا السباق المحموم نحو المطلق لا تسبق الفلسفة الدين إلا في آخر لحظة لحظة الوصول إلى المحطة الأخيرة التي لا محطة بعدها.

ولكن يمكن أن ننقد هذا التصور للروح ولصعودها في مراتب المعرفة درجة بعد درجة، فالدين لا يجيء في المرحلة ما قبل الأخيرة، أي ما قبل الكشف الفلسفي، إنما يجيء في البداية. أول شيء كان الأطفال يتعرفون عليه في عهد هيجل هو الدين، وليس اليقين المحسوس كما يقول. نقول ذلك حتى لو كان الدين يحصل عن طريق الوساطة اللاواعية للحساسية والعاطفة . وبالتالي فامرحلة الدينية هي أولى مراحل الوعي. ويعرف ذلك هيجل قبل غيره لأنه تربى في عائلة دينية منذ نعومة أظفاره : أي منذ أن استيقظ على الوجود والحياة. وقد تغير موقفه من الدين بعد أن كبر ونضج . ولكن حتى عندما أصبح ميالاً للإلحاد فإنه ظل يحتفظ بلهجة دينية، وظل متأثراً بالتراث الديني. وبالتالي فعلاقة هيجل بالدين أكثر تعقيداً مما نظن وكثيراً ما يخلط بين اللغتين الدينية والإلحادية بشكل يزعج القراء أحياناً ويخلق اللبلة في عقولهم.

ولكن على الرغم من ذلك فإن القطيعة حصلت فعلاً.

السياسي بأندلاع ثورتها الكبرى عام ١٧٨٩. وكان مساره الفلسفي متساوقاً مع مسار هولدرلين الشعري، أو مع مسار بيتهوفن الموسيقي، ومع مسار نابليون السياسي... فلم يكن نابليون فاتحاً في مجال الحرب والسياسة بأكثر مما كان هيجل فاتحاً في مجال الفكر والفلسفة . ويبدو أن التعاليم الأولى لم تؤثر عليه كثيراً من الناحية الفكرية. ولذلك راح يعبر عن غيبطة العظيمة عندما ولد للمرة الثانية: أي عندما اعتنق الفلسفة، وأصبحت هاجسه الأول. فمثل جميع العظام في التاريخ شهد هيجل لحظة التحول الخارق، وأحس وكأنه يولد من جديد. كل ما نعرفه أيضاً عن طفولته هو أنه ولد في عائلة بروتستانتية لوثرية. وكانت تتميز بالثقى والورع، ولالدين فيها حضور قوي، وسوف يظل هيجل طيلة حياته متعلقاً بالمذهب اللوثيري، وبالطابع الاحتجاجي للبروتستانتية وسوف يخوض عدة معارك ضد المذهب الكاثوليكي الذي كان يعتبره راضخاً للحكام ومؤيداً للفلبيان على عكس البروتستانتية ولكنه سوف ينتقد هذه الأخيرة عندما تحولت إلى عقيدة جامدة مؤيدة للحكام أيضاً، مهما يكن من أمر فإن هيجل تأثر في شبابه الأول بالانتيار الفكري الصاعد آنذاك والمعروف باسم التنوير، وكان يقرأ وهو في الثانوية مؤلفات المفكرين التنويريين من أمثال رولف أولينغن، وكان... ولكن هذا لا يعني أنه تغل عن الدين أو أصبح معادياً له. وإنما راح يعدل من لغة الفلسفة لكي تتلاءم مع عقلية شعب لم يستتر بعد. ولذلك أحس بالحاجة إلى استخدام لغة مزدوجة، أي دينية وفلسفية في آن معاً. وراح يبرر ذلك فيما بعد بشكل ناجح قليلاً أو كثيراً.

وفي نهاية دراسته الثانوية يكلف هيجل بإلقاء خطاب الوداع من قبل المدير والأساتذة. وكان هذا دليلاً على مدى تفوقه وقتهم به. وكان عنوان خطابه : الحالة المتردية للفنون والعلوم لدى الأتراك! والمقصود لدى غير المسيحيين، وراح يتعلّق أساتذته والمسؤولين الكبار لكي ينال منحة دراسية على الرغم أنه اتخذ موقفاً آخر في دراسته عن «دين اليونان والرومان». وقال بأن تعددية العقائد الدينية ينبغي أن تدفعنا لنقد عقائدها الخاصة وليس فقط عقائد الغير. فعقائدها قد تكون كلها خاطئة أو فقط تصف صحيحة؛ وهو هنا يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه المفكر التنويري ليسنغ عندما قال بأن الأديان التوحيدية الثلاثة يمكنها كلها أن تكون صحيحة، وليس فقط الدين المسيحي . وقد أثار كلامه فضيحة في أوساط المسيحيين آنذاك. ففي رأيهم أن الدين الوحيد الصحيح هو المسيحية.

ولكن كيف أصبح هيجل فيلسوفاً ولماذا؟ لقد قدم

«أن التصميم على التفلسف يلقي بنفسه في أحضان الفكر المحض، ذلك أن الفكر وحيد مع ذاته. أنه يلقي بنفسه في بحر لا ضفاف له، كل الألوان المبرقشة، وكل نقاط الدمع اختفت، كل الأضواء الودودة عادة انطفأت. ولم تبق إلا نجمة واحدة مشعة، إنها النجمة الداخلية للروح.

إنها النجمة القطبية، ولكن من الطبيعي أن تشعر الروح المتوحدة مع ذاتها بقشعريرة الرعب، وذلك لأن الروح عندما تتطلع للتفلسف لا تصرف إلى أين ستنصل، ولا في أي اتجاه تذهب.

هذه هي الفلسفة: إنها حالة من التردد، من انعدام الأمان من ترنح كل شيء...» (٤).

هكذا كان هيجل يبحر في محيط هائل من الفكر التأملي. وكانت سفينته ترنح أكثر من مرة وهي تدخل المناطق الخطرة أو تخرج عن الخط المرسوم، وتتعرض للعواصف والأنواء.

ولكنه كان يعيدها إلى جادة الصواب في آخر لحظة. ونادرا ما كان يفقد توازنه أو يوصلته. ذلك أن هيجل كان يجمع إلى مثاليته المتطرفة نوعا من التفكير الوضعي أو الواقعي للموس والموسوس، وهكذا كان ينفذ نفسه من التهويم في متاهات الخيال كبقية المثاليين الحاليين. ولولا أنه أخذ الواقع ومشروطيته الثقيلة المربعة بعين الاعتبار لما أصبح فيلسوفا كبيرا، ولما أثر على عصره والعصور اللاحقة كل هذا التأثير. فالفكر الذي لا يفعل في الواقع أو لا يفسره ويوضحه لا يستحق أن يدعى فكرا. صحيح أنه ينطلق من الروح أو من الوعي أولا ولكن لكي يصطدم فوراً بالواقع أو بمادية الواقع الكثيفة والمعتمة. والفكر الحقيقي يساعد الناس على فهم واقعهم، وهذا ما يريدهم نفسيا. والواقع في زمن هيجل كان صعبا، قاسيا، مريرا. فالاقطاع كان لا يزال سائدا، والتعصب الديني كان شائعا، وألمانيا مزقة الأوصال وتبحث عن توحيد. كان أمير المنطقة التي ولد فيها هيجل يجمع في شخصه كل مساوئها الطغيان المجهود، كان متسلطا، مبدرا متلافا، وميلا للفسق والفجور على الرغم من أنه يحكم بلدا لوثريا (أو بروتستانتيا) مشهورا بصرامته الأخلاقية. كان يجبر موظفيه على جلب نسائهم وبناتهم إلى حفلات رقص في قصره فيختار منهن ما شاء واشتهى. وكان يسجن المعارضين دون أي مناقشة أو محاكمة. باختصار كانت ألمانيا لا تزال تغط في ظلام العصور الوسطى الاقطاعية. ولذلك صدف هيجل للثورة الفرنسية عندما اندلعت وبنى عليها أكبر الأمل.

بعد أن نجح هيجل في دراساته الثانوية نال منحة

وراح الفيلسوف المثالي أي هيجل - يؤكد شخصيته فجأة. فهو لم يعد بحاجة إلى شيء يتواجد بذاته. هكذا راح يقطع مع العالم المحسوس، والعائلة والثقافة، والدين وراح يتحدث عن لحظة القطعية بشكل رومانطيقي: «إن الفكرة الأولى تتمثل بالطبع بصور نفسي كائنات حر بشكل مطلق، ومع الكائن الحر، الوعي بذاته، ينيق عالم بأسره من العدم، أنه الخلق الوحيد الممكن من العدم» (٥).

ما هو تعريف المثالية في نهاية المطاف؟ ومن هو المثالي؟ إنه شخص ميتافيزيقي لا يعيد تركيب العالم وإنما يخلقه فيما يخلق ذاته. أنه يؤمن بأهمية الأفكار إلى أقصى حد ممكن، وأنها هي التي توجه التاريخ. الشخص المثالي يعتبر الفكر أهم من الواقع المادي المحسوس. ومن داخل الفيلسوف المثالي يتولد الواقع أساسا، كما أنه لا يوجد أي شيء مستقل عن الوعي. وهذه الفكرة موجودة في نص كتبه هيجل في شبابه، وربما بالتعاون مع زميله هولدرلين وشيلينغ وكان عنوان النص: البرنامج الأول للمثالية الألمانية، ويقول البروفيسور جاك دوندت معلقا على هذا التوجه المثالي لهيجل ومنقدا له:

«إن هذا التحول الراديكالي المزعوم إلى الفلسفة يفترض إحداث القطعية المطلقة مع كل ما يمكن اعتباره شرطا للفكر أو سابقا له. فالمثالي يعتقد أن الذات لا تتأثر بأي شيء خارجي عليها، وإنما تؤثر على كل شيء. وهذا النزاع يهدد كل ثقافة وكل دين في جوهرهما بالذات، فالمثالي يعتقد أنه لا يولد من شيء، وإنما كل شيء يولد منه. وعندما يجلس وراء طاولته وأمامه الأوراق البيضاء فإنه يعتقد بأنه يهيمن على الكون، ويعتقد أيضا بأنه ينطلق من نقطة الصفر، وينكر كل المكتسبات التاريخية التي حصلت قبله. ولكن الثقافات والأديان الموجودة لا تهتم كثيرا بهذا الفكر المثالي الذي يعتقد أنه بداية الأشياء فهي تعلم أنه يعدم الأشياء في فكره، أو في مجتمعه ولكن كل شيء سوف يعود إلى سابق عهده لاحقا. ولكنها تخطي كثيرا إذ تلمحن إلى الوضع وتشق به أكثر من اللزوم. فالواقع أن الفلسفة الهيجلية سوف تولد أشرا سلبية جدا بالنسبة لها. ففي نهاية حياتها راحوا يدينون فلسفتها بعنف بجهة أنها حلولية، أو الحادية، أو تخريبية على الرغم من كل الاحتياطات النظرية التي اتخذها المؤلف» (٦).

في الواقع إن مثالية هيجل كانت عالية ورائعة. ولهذا السبب كان تلامذته يستمعون إليه بكل خشوع في جامعات «ينسا» أو «هايدلبرج» أو «برلين». وعندما ألقى درسه الافتتاحي عام ١٨١٨ في جامعة برلين هز الصالة هزا وارفع بالحضور إلى مستويات عليا. يقول معرغا الفلسفة:

جامعية لدراسة اللاهوت في جامعة توينجين الشهيرة . وهناك أمضى خمس سنوات بصحبة هولدرلين وشيلنغ، وفي بعض الأحيان كانوا يسكنون في غرفة واحدة. وقد أصبحوا فيما بعد مجد ألمانيا. وقد نستغرب كيف يمكن لشخص دخل كلية اللاهوت أن يصبح فيما بعد فيلسوفا كبيرا. فنحن نتوهم اللاهوت (أي علم الدين) هو خصم الفلسفة وعدوها اللدود. ولكن الواقع أن كلية اللاهوت في ألمانيا تتجاوز أحيانا كثيرا مع كلية الفلسفة، وذلك على عكس فرنسا التي حذفت اللاهوت حذفا كاملا، بسبب علمانياتها الراديكالية. وقد تنبه نيته إلى هذه النقطة عندما قال وهو يفكر بهيجل حتما

«إن القس البروتستانتي هو الجد الأول للفلسفة الألمانية. والبروتستانتي ذاتها هي خطيئته الأصلية ويكفي أن نتذكر كلية اللاهوت في جامعة توينجين لكي نلهم أن الفلسفة الألمانية ما هي في نهاية المطاف إلا لاهوت مقنع...»^(٩).

نعم لقد كان هيجل وشيلنغ وهولدرلين موجهين في الأساس لكي يصبحوا مرشدين دينيين، أي كهنة، ومن معظم اللاهوت الديني خرج الفكر والشعر كاعظم ما يكون. ذلك أن الثلاثة ثاروا على الجمود الديني السائد في عصرهم بعد أن تعرفوا عليه من خلال جامعة توينجين ولا يحق لنيتشه أن يسخر منهم كثيرا، فهو أيضا كان ابن قس بروتستانتي، وقد حاول المستحيل للتخلص من تربيته الدينية الشديدة الوطأة. وفي كلية اللاهوت ذات النظام الصارم كان الثلاثة يقرأون الكتب المرمية: أي كتب كانط، وجان جاك روسو، وفيخته، وليسنغ.. كانت تساعدهم على الهرب من دروس اللاهوت. ومواظبه التقليدية المملة. في الواقع أن كلية اللاهوت بدلا من أن تقريرهم من الدين أبعدتهم عنه. ولذلك تحولوا عن اللاهوت الديني إلى الفلسفة، ورفضوا أن يصبحوا رجال دين بعد تخرجهم. وقد قال هولدرلين جملته المشهورة أفضل أن أكون خطابا في الغابات على أن أصبح رجل دين! فالبروتستانتي كانت قد تحولت أيضا إلى عقيدة دوغمائية متحجرة، مثلها في ذلك مثل الكاثوليكية. وبالتالي فكان عليهم أن يتفلسفوا خارجها، ويتقبلوا عليها كرد فعل مشروع ومفهوم. لقد عاش الثلاثة هيجل وهولدرلين وشيلنغ مدة عشرين سنة في حالة رد الفعل ضد ما تعلموه في كلية اللاهوت. وأكثر ما ماله هو جو النفاق والكذب السائد فيها، نقول ذلك على الرغم من أن الدين يدعو إلى الصدق أساسا، وراحوا يحاولون الخروج من هذا الجو والبحث عن حقيقة نقية وصافية. وهكذا أصبحوا كمنطيين، ثم فيخيتين (أي من أتباع فيخته).

وراحوا يتعلقون بالمبادئ الأخلاقية المعبر عنها بلغة جديدة: ينبغي عدم الكذب، وظلوا مهووسين بالبحث عن الحقيقة واكتشافها تحت قناع العالم، ثم نشرها بين الناس بعد اكتشافها. وأقسموا اليمين فيما بينهم على التحالف من أجل الحقيقة، والتعلق بدين داخلي يختلف عن الدين الظاهري الشكلاني السائد.

لقد أحس الثلاثة بأن المسؤولين عن الكلية يريدون دمجهم في النظام العام عن طريق إفسادهم بشكل مقصود. ولذلك انتفضوا ورفضوا أن يدخلوا في اللعبة. لم تكن الحياة قد عركتهم بعد لكي يصبحوا مستعدين للتنازلات والمساومات، ولم يكونوا يلمحون الضرورة التاريخية والقائمة لهذه الثقافة الفاسدة والمفسدة التي سيقدم عنها هيجل فيما بعد تحليلات رائعة ومضنية. كانوا مثاليين طازجين مليئين بالأحلام الوردية. وكانت مثاليهم عقوية، متعلقة فقط بسماء الفكر والاعتقاد بأن الفكر وحده يغير العالم. لم يكونوا قد خاضوا بعد معمة الحياة. ألم يكن جان جاك روسو الذي قرأه خفية يتحدث عن الحقيقة كمثال أعلى؟ ألم يكن كانط يعتبر الصدق والحقيقة بمثابة القيمة المطلقة؟ ألم يكن فيخته يعلن بأن العدل ينبغي أن يتحقق حتى لو خرب العالم؟ كانوا جميعهم يزادون على القيم المثالية. ولكن الفلاذة اكتشفوا فيما بعد أن هؤلاء الأساتذة المحررين سمعوا أيضا بالكذب تحت ضغط الحياة وضروراتها، وتراجعوا عن المثالية المطلقة التي كانوا يحلمون بها في شبابهم. وعندئذ راح هيجل وشيلنغ يساومان إلى حد ما على استطيعا لكي يتوصل إلى المناصب الجامعية ويشق طريقهما في الحياة. وحده هولدرلين ظل مخلصا للمثالية الأولى فاصطدم بالواقع المر وجن.

لقد صور شاعر ألمانيا الأكبر وضع التلاميذ قبل أن يدخلوا إلى كلية اللاهوت وبعد أن يخرجوا منها محطمين في ديوانه «هيبيريون».

قال وكأنه يتحدث عن نفسه

«التلاميذ الصغار لربات الفن يكبرون وسط الشعب الألماني مليئين بالحب والأمل، ومسكونين بالروح. ولكن إذا ما رأيتهم بعد سبع سنوات من ذلك التاريخ وجدناهم شاردين في كل مكان يلهمهم الصمت، وجدناهم باردين كالصقيع، وكانهم ظلال أو أشباح. إنهم كالتربة التي يزرعها العدو بالملح لكيلا تنبت فيها سنبلة واحدة»^(١٠).

لقد هرب هيجل، مثل هولدرلين، من الحاضر الألماني المزعج إلى اليونان الذهبية إلى العصر الذهبي لليونان،

التي غيرت مجرى التاريخ . وولدت هذه الثورة آمالاً عراضاً عن المفكرين الألمان . فقد كانوا ياملون بأن تنعكس أفكارها التحررية عليهم في ألمانيا . ولم تخف حماسة هيجل لها حتى بعد أربعين سنة من حصولها . فقد كتب عنها بأسلوبه الفلسفي الذي يتجاوز الشرح :

«كانت إشرافة رائدة للشمس . كل العقول المفكرة رحبت بها . ورائت على الجميع أحاسيس بهيجة في ذلك الزمان . وراحت حماسة الروح تجعل العالم يرتعد قشعريرة . يحصل ذلك كما لو أننا في تلك اللحظة بالذات توصلنا إلى المصالحة الحقيقية بين الرب والعالم»^(٧) .

كان موقف كانط مرحباً أيضاً ، على الرغم من أنه أسف لأعمال العنف الوحشية التي ارتكبتها الثوار ، وبخاصة في المرحلة الثانية في الثورة . وقال بأن الحماسة التي رافقتها وآمال التي علقت عليها لا تقل أهمية عن الثورة بعد ذاتها . فقد برهنت على رغبة الجنس البشري في التقدم ، وعلى استعداداته الأخلاقي لدفع ثمن الحرية . وأما هيجل فركز من جهته على اثبات الفضائل القديمة التي قضى عليها الاستبداد ويقصد بهذه الفضائل : النزاهة الشخصية والتفاني وإنكار الذات . والشجاعة ، والقول بالمرح بالموت . ومجد هيجل ومزلاؤه القيم الجديدة التي رفعتها الثورة : أي قيم الحرية والمساواة ، والأخاء . ولكن الشيء الذي أعجبهم أكثر من غيره هو استعداد الثوار الفرنسيين للموت من أجل هذه القيم . وهكذا رفعوا شعار : الحرية أو الموت ؛ ثم الحرية من خلال الموت . فإن تموت حراً خيراً من أن تعيش مستعبداً جباناً . في الواقع أنه بقي شيء من الأيديولوجيا المسيحية التقليدية من خلال إعجابهم بالثوار الفرنسيين . فهؤلاء من أجل المثال الأعلى راحوا يصتقرون العالم ويزهدون بخيرات وثرواته . ألم يقل السيد المسيح : مملكتي ليست من هذا العالم ؛ لقد انصرفوا في الجيوش الجمهورية وكرسوا أنفسهم روحاً وجسداً للفكرة الكونية لتحقيق الحرية والسعادة على الأرض وضخوا بأنفسهم بالمالين في ساحات السوخي لكي يسعدوا أخوانهم وأطفالهم والأجيال الآتية . راح هولدرلين يبرع عن هذه العاطفة المشتركة ويمجدها على طول الخط . وهذا ما فعله هيجل ، وإن بشكل أقل شاعرية وأكثر نثرية . فقد علمت الثورة الشعب أن يكسب ذاته ، أن يصبح واعياً بذاته . أن الثورة أحييت أو جددت الاستعداد الأخلاقي الأساسي الكامن لدى البشر . وهذا ما ينعتقه هولدرلين «بالإلهي» أو السماوي فيهم .

ولكن الشيء المهم الذي لمحه هيجل والذي يدل على نفاذ بصيرته هو أنه تحصل في أوروبا ثورتان متوازيتان لا ثورة واحدة . الأولى هي الثورة السياسية الفرنسية بالطبع . ولكن الثانية ، على الرغم من أنها نظرية لا تقل أهمية أو خطورة

وحاولوا التوفيق بين المسيحية في براءتها الأصلية وبين الثقافة اليونانية شعرية كانت أم فلسفية . والواقع أن تعلقهم بثقافة وثنية حرة كان يزعج عن كاهلهم ضغط الجيود الديني السائد في عصرهم . ولكنهم انتجوا خليطاً مسيحياً وثنياً في آن معاً . ولم يكن من السهل حفظ التوازن . فأحياناً تنتصر المسيحية لديهم ، وأحياناً تنتصر الثقافة اليونانية الوثنية . وأحياناً في نفس الصفحة نجد لدى هيجل هذا المزيج المضطرب ... فليس من السهل الحسم أو أن تقتنع نفسك من جذورك . وربما لم يكن ذلك مستحيلاً .

كانوا يفاجئون هيجل في كلية اللاهوت وهو يقرأ خفية كتب ليسنغ ، أو جان جاك روسو أو مونتسكيو ، أو كانط ، وكان كانط لا يزال حياً آنذاك ويمثل المجد الأكبر في الفكر الألماني ، وكان هيجل يتربص بفارغ الصبر ظهور كتبه الواحد بعد الآخر . وهكذا شعر بفرح كبير عندما ظهر كتابه «الدين في حدود العقل فقط» . وكان العنوان يصد ذاته يمثل ثورة أو فضيحة بالنسبة للتقليديين . فكيف يمكن أن نفرض على الدين حدوداً باسم العقل ؟! أليس الدين فوق كل شيء بما فيه العقل ؟ ولكن كانط أراد أن يعقلن حتى الدين . وكان من الخط أن يقرأ المرء هذا الكتاب وهو في كلية العلوم الدينية (أو كلية اللاهوت) . ولكن هيجل كان فاعماً للمعرفة أو مستعداً لأن يخاطر بنفسه من أجل أن يفهم شيئاً ما . وعندئذ انخرط في دراسات جريئة عن الدين ، وألف كتاباً عن حياة يسوع المسيح ، وكتباً أخرى . ولكنه لم يتجرأ على نشرها وإنما بقيت مخطوطات في أدراجة طيلة حياته كلها . وعلى الرغم من أنه لم يتغلغل في التلويين الديني لكتابه ، إلا أنه اعتمد وجهة نظر سوسيولوجية ، أو على الأقل تاريخية لكي يتفحص الشروط الموضوعية لتجديد المسيحية . وكان هدفه الأخير هو التوصل إلى مسيحية معدلة بمعنى أو مستعادة في براءتها الأصلية ومخلصة من تراكمات الزمن وشوائب القرون . كان يريد التوصل إلى صيغة جديدة للدين ، صيغة قادرة على أن تدعم الدولة وتشجع العاطفة المدنية ، والوطنية وتلهم الأخلاق الاجتماعية للأفراد . ثم اندلعت الثورة الفرنسية وعمر هيجل لا يتجاوز التاسعة عشرة . وكان لها تأثير كبير عليه وعلى رفاقه في كلية اللاهوت بجامعة توبنجن . وكان حدثاً قريباً من نوعه وقد أدى إلى تغيير وجه أوروبا وليس فقط فرنسا وراحت قلوب هيجل وهولدرلين وشيلنغ تنبض مع الأحداث المتتابعة لهذه الثورة . وعندما هاجم الباريسيون سجن الباستيل الهيب ودُمره لم يكن المراقبون الألمان يصدقون أعينهم فهذا الحدث معجزة بالمعنى الحرفي للكلمة . ولكنه معجزة واقعية . أي حصلت بالفعل . وهبت رياح الحرية على أوروبا وراح هيجل ومزلاؤه يزرعون شجرة الحرية احتفالاً بهذه الثورة

بين الثورة السياسية الفرنسية ، والثورة الفلسفية الكانطية. وقال بأن كلتا الثورتين ناتجتان عن نفس الاحياء أو البعث الذي تشهده الروح العالية . يقول موضحا العلاقة بين الثورة على مستوى الفكر . والثورة على مستوى الواقع

«هناك ثلاث فلسفات الآن : فلسفة كانط ، وفلسفة فيخته، وفلسفة شلنغر في هذه الفلسفات الثلاث تجسدت الثورة التي توصلت إليها الروح في ألمانيا في السنوات الأخيرة. وفي متابعتها رأينا المجرى المتسلسل الذي اتخذته الفكر. وقد ساهم شعبان اثنان في صنع هذه الفترة الكبيرة التي نعيشها الآن من التاريخ العالمي. هذان الشعبان هما الشعب الألماني والشعب الفرنسي. في ألمانيا تجسدت الثورة في الفكر، وفي الروح، وفي المفهوم. وفي فرنسا تجسدت في الواقع الحي»^(١)

وقد وصل الأمر بهيجل إلى حد الاعتقاد بأن الثورة النظرية الكانطية سوف تؤدي حتما إلى ثورة سياسية في ألمانيا. لماذا؟ لأن الأفكار هي التي تقود العالم حسب منظوره. وسوف تكون الثورة الألمانية أفضل من الفرنسية لأنه سوف يكون قد مهد لها من قبل التطهير الأخلاقي.

الهوامش

- ١ - الكتاب المشار إليه هنا الذي اقتبسنا منه كلمة هودلرين هذه هو التالي : هيجل ، سيرة ذاتية ، منشورات كالتن - ليفي ، باريس ، ١٩٩٨ ص ٢٧ ، المؤلف جاك دوندت
- ٢ - Jacques D'hoe: Hegel 9 paris, Calmann - Lévy
- ٣ - المصدر السابق ، ص ٢٨
- ٤ - المصدر السابق ، ص ٢٩
- ٥ - انظر كتاب «المسيح الدجال» لنييتشه ، وهو منشور في أعماله الكاملة المترجمة إلى الفرنسية في باريس . انظر بشكل خاص الفقرة (١٥).
- ٦ - Frédéric Nietzsche : Oeuvres, Paris, Gallimard, 1974. L'antéchrist.
- ٧ - انظر ديوان هودلرين «هيجريون» المنشور في أعماله الكاملة طبعة دلايليه ، باريس ، ١٩٦٧ ، الصفحة ٢٦٩.
- ٨ - انظر كتاب هيجل : دروس حول فلسفة التاريخ ، باريس ، منشورات فران ، ١٩٦٢ ، ص ٣٤٠
- ٩ - Hegel : Leçons sur la philosophie de l'histoire, Paris, vrin, 1963.
- ١٠ - انظر الأعمال الفلسفية لكانط، منشورات دلايليه ، الجزء الثالث ، ١٩٨٦ ، ص ٤٥١ - ٤٥٢.
- ١١ - Kant: Oeuvres philosophiques, la pléiade, 3, 1986. Paris.
- ١٢ - انظر كتاب جاك دوندت عن هيجل والصادر حديثا في باريس . ص ٦٥.
- ١٣ - Jacques D'Hondt Hegel, Calmann-Lévy, Paris, 1998.
- ١٤ - انظر كتاب هيجل : دروس حول تاريخ الفلسفة . منشورات فران ، باريس ، الجزء السابع ، ١٩٩١ ، ص ١٨٢٧
- ١٥ - Hegel : Leçons sur l'histoire de la philosophie, Paris, vrin, tome 7, 1991.

إنها الطفرة الفلسفية التي تحصل في ألمانيا على يد كانط. إن الفلسفة الكانطية تبدو لنا اليوم وكأنها هادئة، معتدلة لا تؤدي أحدا ولكنها في الواقع انفجرت في وقتها كالقنبلة الموقوتة وأذهلت المعاصرين . ينبغي ألا ننسى أن كلمة ثورة لم تتكرر في أي نص مثلما تكررت في المقدمة الثانية التي كتبها كانط لكتابه الشهر نقد العقل الخالص. (صدر عام ١٧٨٧، أي قبل أكثر من ٢٠٠ سنة).

هذا يعني أن الثورة الفلسفية الكانطية سبقت برقت قصير جدا الثورة السياسية الفرنسية . وبعد اندلاع هذه الأخيرة اتخذت فلسفة كانط كل أهميتها وأبعادها التاريخية . لكنها كانت تمثل ارهاصا بالواقع واستباقا عليه. وهنا تكمن عظمة الفكر ، وبخاصة إذا كان في حجم الفلسفة الكانطية العميقة فكانت كان يعتبر فلسفته بمثابة تدشين لفكر جديد كلياً وقطعية مع كل ما سبق.

يقول بالحرف الواحد:

«إن الفلسفة النقدية تختلف عن كل الفلسفات التي سبقتها. ويمكن القول بمعنى من المعاني أنه لم توجد أي فلسفة قبل الفلسفة النقدية ...»^(٨)

وفي ذات الوقت كان الثوار الفرنسيون يعتبرون أنفسهم وكأنهم يعيشون قطيعة راديكالية مع الماضي، وأنهم يقاتلون في الجهول، أو يقذفون بأنفسهم في الجهول. لقد قطع كانط مع اللاهوت التقليدي ومع الفلسفة التي ظلت مغموسة بالدين حتى ظهوره . فقد رفض مثلاً أن يبرهن عقلياً على صحة العقائد المسيحية الأساسية ولذلك أربع معاصريه وبدأ لهم وكأنه مدمر لا شفقة لديه ولا رحمة. أنه يتقدم كالبطل الذي يسحق في طريقه كل شيء. ففي المجال الميتافيزيقي قال بأنه من العبث أن نحاول البرهنة على صحة أي شيء لأنه يتجاوز نطاق العقل. وفي المجال الأخلاقي قال بأن الإنسان سيد نفسه وهو الذي يصوغ الأخلاق التي تناسبه ، وقال أيضاً بأن الرب لا يفرض على البشر قوانين أخلاقية ، ولكن بما أنهم هم الذين يفرضون على أنفسهم هذه القوانين فإنه تبقى هناك إمكانية للآيمان بوجود الرب.

يلحق البروفيسور جاك دوندت على هذا الكلام قائلاً

«إن هذه الأفكار الكانطية لم تعد تصدم رجال الدين في عصرنا الزاهر. فقد سمعوا بمثلها وأكثر! ... ولكن مهما تكن درجة التسامح التي سمح بها التنوير الألماني ، فإن أفكار كانط لها وقع الزلزال على معاصريه ، وبخاصة تلكمته اللاهوت... ولهذا السبب أحس هيجل أكثر من غيره بأهمية الفلسفة الكانطية. واعتبر بأن هناك تقاطعاً عميقاً

السيرة في إطار التميز

1

قراءة في «لماذا تركت الحصان وحيدا؟»

خليس الشيخ*

١ قبل أن يكتب محمود درويش (١٩٤١) ديوانه «لماذا تركت الحصان وحيدا» الذي يجسد مشروعه لكتابة سيرة ذاتية ، عبر مجموعة من القصائد ، مكتوبة على نسق فني، يتطابق فيها صوت الشاعر، والشخصية المحورية في السيرة ، وصوت السارد، كان من الطبيعي أن تتناثر بعض ملامح سيرة درويش في قصائده ، ويمكن للدارس أن يشير إلى أسماء بعض تلك القصائد:

«إلى أمي» و«أبي» و«ريتا والبندقية» و«جندي يحلم بالزنايق البيضاء» و«ريتا أحبيتي» و«كتابة على ضوء بندقية»^(١).

غير أن تحليل تلك القصائد من منظور ارتباطها بالسيرة الذاتية لصاحبها يفضي إلى امرين:

أولاً :

ولادة تلك النصوص من آفاق اللحظة الحاضرة، وما ظل يرتبط بتلك اللحظة من إشكالات . فقد كان درويش آنذاك يعيش داخل فلسطين شاباً، في مقتبل العمر. وكانت آفاق الذات عنده مسكونة بهاجس الصراع مع الآخر، الذي يحتل المكان ويتحكم فيه. لهذا كان من الطبيعي أن تتوزع الأفعال في تلك القصائد - ولناخذ «إلى أمي» مثلاً - تلك القصيدة التي كتبها درويش في سجن الرملة عام ١٩٦٥ على عتبة سجناء، أقول تتوزع الأفعال بين الفعل المضارع الذي يجسد مشاعر فتى في الخامسة عشرة من عمره، يحلم بفضاء حر، وحياة منطلقة:

أحن ، تكبر ، أعشق ، أخجل ، يلوح ، أشارك، وبين فعل الأمر الذي يخاطب من خلاله أمه: خنيني ، غلي ، شدي ، ضعيني ، ردي، وهي أفعال تسعى ، وتطيق ، لتغيب علاقات ما قبل السجن مع أمه ومحوها لهذا تكثر في القصيدة جمل شرطية مثل: إذا عدت، إذا مت، إذا ما رجعت، إذا ما لمست، لتأكيد ذلك التحول المنتظر.

* ناقد وأستاذ جامعي من الأردن.

وإذا كانت «إلى أمي» تتميز بالغنائية الحزينة، والبساطة واللهجة الليفية فإن «جندي يحلم بالزنايق البيضاء» و«كتابة على ضوء بندقية»، تجسدان علاقة أكثر تعقيداً مع اللحظة الراهنة. في ضوء متغيرات الصراع، لهذا تسير الأفعال فيهما من السلب إلى الإيجاب، ومن الغياب إلى الحضور ، ومن الواقع إلى التاريخ ومن الغناء إلى الحوار.

ثانياً : ولادة هذه النصوص في خضم الصراع العربي -

الاسرائيلي، وما يفرضه هذا الصراع من تحديات تستتفر ذات الشاعر، وهويته، وتشحنه بالرغبة العارمة في التحدي والمواجهة، الامر الذي يضيغ على تلك النصوص المتواضعة مع السيرة ابعادا رمزية، تمزج الابعاد الذاتية بالجمعية، وتوجد بين المرأة والارض.

إن قراءة «الي امني» من هذا المنظور تبين الفرق بين واقع التجربة وأفاق التعبير عنها على المستوى الجمالي. حيث تتخذ الام رغم مرجعيتها الواقعية ابعادا رمزية^(٧).

بعد خروج درويش من فلسطين المحتلة عام ١٩٧١، بدأ باستخدام الفعل الماضي، وهو يرسم بعض الملامح المتعلقة بسيرته وهو استخدام يؤثر على ثنائية الاتصال والانفصال، وسبقود درويش ثيرجييا الى تشكيل ما يعرف في عالم السيرة الذاتية بداسطورة الكبرى الأولى، التي تتصور حول الولادة والام والاب والبيت والكلام، والحيوانات المنزلية والموت والجنس ونهايات الطفولة. ففي قصيدة «الارض» يقول درويش

وفي شهر آذار قبل ثلاثين عاما وخمس حروب
ولدت على كومة من قبور الحشيش المضيء
أبي كان في قبضة الانجليز، وأمي تربي جدليتها
وأحلمها في جيوب، فتنبل عند الظهيرة،^(٨)

في هذا المقطع تبرز الابعاد التاريخية (فقد ولد درويش في الثالث عشر من آذار، وكان في الخامسة والثلاثين يوم كتب هذه القصيدة) بالابعاد الاسطورية التي تنقل الحديث من نسق الى آخر، هذه الابعاد التي تضفي على المولود ملامح تموزية، فترتبط ولادته بجسد الصراع بين الحشيش المضيء (الذي يشير الى تقنن الربيع) وبين الموت المتجسد في القبور، مثلما تربطها بالذكورة الحبيسة في قبضة المستعمر الانجليزي، وبالانوسة التي تنتظر من يجيء لتحريرها، فتدلي صفائرها ليصعد الناس الى القلعة الحصينة. لهذا كان من الطبيعي أن يتحول مولد الشاعر الى ميلاد جماعي، يتمثل في يوم الارض، وتغدو عبارة في شهر آذار التي تتكرر في القصيدة تسع عشرة مرة، صلة الوصل بين الحياة ونقائضها، فترتبط حركة الحياة ودورة الخصب، والبعث بمقدم هذا الشهر. وفي إطار هذا الدلالات التي تنسك على التكرار المطرد لانساق اسلوبية يقوم درويش بتحويل مقطع البيوت الذي يلتفت به الارض للباب.

«نيسان القسي الشهيرة»^(٩)، وهو مرتبط هناك بتصورات دينية مسيحية ليصبح عند درويش: «وفي شهر آذار رائحة النباتات، هذا زواج العناصر آذار أقسى الشهور، وأكثرها شيقا»^(١٠).

وإذا كان الحديث عن تلك الجوانب الموزعة في شعر درويش يحتاج الى دراسة أخرى، فلن من الملاحظ أن درويش ظل يمزج الكثير من الابعاد المستمدة من اليومي بظلال الحدث العام، فتتجلى بعض ابعاد سيرته، لتعبر عن كائن تعرفه ولا تكاد تلمسه في

الواقع، فيألف في هذا الزيج البعد الذاتي، مع ابعاد تشكيلية قد تسهم في ترميزه، فمن خلال توحده مع الام قد يتحول الى كائن آخر، ومن خلال آذار وعناصره الملونة بالخصب يعود للامتزاج بالارض، للذهاب في رحلة خصب لا تكاد تنتهي.

لقد بدأ ايقاع السيرة الذاتية، منذ أن كتب درويش «سرحان يشرب القهوة في الكافترية» يأخذ طابعا مختلفا. فقد كانت هذه القصيدة في نظر دارسيه تشكل خطأ فاصلا بين القصيدة الغنائية ذات الصوت المفرد، والقصيدة المركبة التي تحوي أفاقا متشعبة، فقد انتقل درويش الى رسم معال حياة شخصيات (سرحان، أحمد الزعتر... الخ) وهي شخصيات تبدأ من عالم الواقع وتنتهي في عالم الأسطورة، وتجمع في إهابها بين البطولة والمأساة، وتجسد مأساة الفلسطيني وذاكرته الجمعية. ثم انتقل درويش بعد ذلك الى مرحلة شعرية أخرى تميزت بالالتكاه على الموروث واستخدام تقنيات فنية متعددة في توظيفه، لينتج نصوصا ذات أبنية حيوية، تتوak في فضاء نصوص أخرى، وتتشكل في الوقت نفسه على نحو مستقل. فقد استلهم درويش حكاية النبي يوسف^(١١)، وجسدها لحظة غنائية مترعة بالحنن، قادرة على الجمع بين الخاص والعام، وإن كانت حركة الأنا فيها تصعد لتلطل محكومة بسبق السورة القرآنية التي تجيء مؤشرا على علاقة خلقة بين الواقع والحلم.

يعود درويش في «أحد عشر كوكبا» ليستلهم القصة نفسها على نحو مغاير حيث تخبو الحكاية، وينطفيء الحلم، ولا تصبح القصة قناعا يشي بالتميز، بل تشكل خلفية لمشهد حزين، ويكون امتزاجها بالبعد الاندلسي، مؤشرا على لحظتين متقاربتين تماما.

يوم نشر درويش «لما نركت الحصان وحيداً؟» عام ١٩٩٥م. لم يكن تحوله نحو موضوع السيرة مفاجئا. فقد أوضح درويش في إحدى رسائله الى سميح القاسم (١٩٨٦/٩/٢٢) أن انشغاله بها يعود الى أوائل الثمانينات يقول:

«وسأبدأ في هذا الخريف بكتابة الكتاب الذي يلاحقني هاجسه منذ أربع سنوات، كتاب البيوت، التي عشت فيها في الوطن والمغنى، من البيت الأول الى الآن، وهو شيء من سيرة البيوت الذاتية^(١٢) ولكن المفاجأة تتمثل في عنوان المجموعة، وتبرز في الجملة الاستفهامية التي لم تشكل عند درويش من قبل - وربما عند غيره من الشعراء - عنوانا، مثلما تتجلى في المشهد الحوارية الذي يحدد علاقة الاب - الاب في إحدى تجلياتها المثبتة من عالم الطفولة، ومغادرة البيت عام ١٩٤٨، أما بروز الحصان في العنوان، فسيكون لونا من ألوان تغليب الموضوعي على الذاتي في بناء المشهد، إضافة الى دلالات كثيرة يفجرها تركب الحصان الذي يشكل في القصيدة العربية، عادة، رمزا قادرا على الجمع بين الحيوية في أوقات السلم، والاستعداد لدرة الخطر في أوقات الحرب.

لهذا يغلب على قصائد ذلك الديوان الطابع التأملي، الذي يحفر

في الذاكرة ، ويستدعي تضاريس الماضي، ويمزج بين الغناء والقص.

يقسم محمود درويش ديوانه إلى ستة أقسام مرتبطة ارتباطا وثيقا بالزمان والمكان ، حيث يبدأ المكان فضاء مفتوحا وينتهي مغلقا، ويبدأ الزمان بالطفولة وينطلق منها إلى آفاق مختلفة.

أما قصيدة «أرى شبحي قادمة من بعيد» فلا تتدرج تحت تلك الأقسام فهي بمثابة برولوق Prologue يروي بضمير المتكلم، ويتكرر فيه مقطع شعري ، يجيء بمثابة اللازمة:

أطل كشرقة بيت علي ما أريد^(٨)

يتكرر هذا المقطع أربع مرات في ثنايا القصيدة، أما الفعل اطل فيتكرر ثلاثا وعشرين مرة. أما عنوان القصيدة فيتغير داخل النص حيث تحل كلمة اطل محل كلمة أرى، وتجيء خاتمة المشهد رغبة واضحة في استدعاء ملامح السيرة الذاتية وسياقاتها .

أطل على شبحي

قادمة

من

بعيد^(٩)

يتطلب الفرق بين العنوان والخاتمة المقارنة بين هذه القصيدة وقصيدة «رباعيات»^(١٠) في ديوان درويش «أرى ما أريد» يقتزن الفعل أرى في «رباعيات» عبارة «ما أريد» ويتكرر في النص خمس عشرة مرة كاشفا عن منظور فلسفي يغوص في باطن الأشياء التي يرأسها لبعيد تشكيلها وإعادة انتسابها. أما في قصيدة «أرى شبحي قادمة من بعيد» فتتخذ الرؤية منظورا آخر، وإن كانت تلتقي مع منظور الرباعيات في عملية الانتقاء، فالرؤية التي تصحب هنا إطلالة لا تعيد التفسير ولا ترغب في إعادة تشكيل الأشياء ، بل تقوم باستقراء عام لمفردات السيرة الذاتية وعناصرها، لتعيد التبشير بها في الافتتاحية ، مقدمة بذلك الملامح الكبرى لسيرة شاعر متورط في تجربة العصر ، دون أن يغدو أسيرا لها، كما أن شبه الجملة المعترضة - كشرقة بيت - تشير إلى لون من الرؤية لا ترغب وربما لا تملك القدرة على التغيير، وإن لم تحرم القدرة على الاستشراف. كما أن كلمة شبحي أساسية في تشكيل المعنى الخاص ببناء السيرة لأن هذا الكائن الذي يحاول الشاعر تشكيله وبعثه من عالم الماضي لا يستطيع صياغة ذلك الماضي بدقة ، بقدر ما يهدف إلى تقديم صورة مؤازرة له، قد تكافئه ولكنها لا تطابقه.

تحتوي قصيدة «أرى شبحي قادمة من بعيد» على مجموعة من العناصر التي تشكل الحياة وما فيها من صراعات، ولو جرت عملية تصنيف لتلك العناصر لتشكلت منها مجموعة من الدوائر تبدأ بالذات وتمتد بالآخر وبالطبيعة ، وحيواناتها وما وراء الطبيعة وبالفن والتاريخ والفكر وبعد من الشخصيات الفاعلة. تستحلي هذه العناصر بقدر متفاوت من الأهمية في الديوان ، وسيكون التركيز عليها ضمن دالتين مركزيين في العلاقة بين

الذات والآخر، أما الأولى فهي استعادة الزمان الخاص بالذات وأما الثانية فهي تدمير المكان المرتبط بالذات ومحوه، لتتأمل هذا القطع الشعري:

أطل على نورس وعلى شاحنات الجنود

تغير أشجار هذا المكان

أطل على كل جاري المهاجر

من كنتا ، منذ عام ونصف^(١١)

فالنورس المرتبط بالبحر يجسد الثبات، في حين تحاول شاحنات الجنود أن تصنع مكانا جديدا يتناسب القادمين من كندا إلى فلسطين، فيكون النورس دالا على حضور الذات الدينامي لكي ترتبط بمرجعياتها المكانية، في حين تشكل الشاحنات النقيض الذي يحاول تدمير تلك المرجعيات . وعندما يقول :

أطل على صوري وهي تهرب من نفسها

إلى السلم الحجري، وتحمل منديل أمني

وتحقق في الریح: ماذا سيحدث لو عدت

طفلا، وعدت إليك وعدت إلي.^(١٢)

فإن درويش يشير إلى إشكالية مهمة في تشكيل السيرة الذاتية ، تتمثل بعلاقة الزمان بعاضيه ، أو بطولته على وجه التحديد ، فاستعادة ذكرياتها عملية صعبة (لأن الزمان كما يقال لا يستطيع أن يستحم في مياه النهر مرتين) واستعادة اللحظة الزمنية عملية مستحيلة، لذا تغدو كتابة السيرة تعويضا عن زمن هارب، وتعويذة من موت دام.

٢ - ١

يتوقف درويش في القصائد التي يسميها «أيقونات من بلور المكان» عند طفولته ويسمى جازدا كي بيلور ملامحها، من أجل استعادة فضاء جغرافي تلاشى وتلاشت معه طفولة الشاعر. يتحدث درويش عن ولادة ذلك الطفل مستخدما ضمير الغائب. وإن ظل السارد الذي يتحدث عن ذلك الطفل لا يستطيع أن يمنع نفسه من التدفلات التي تخفي جوانب الحدث، وتسهم في ربطه بالجغرافيا وإطلاقه في الوقت نفسه في فضاء الأسطورة ، ففي قصيدة «في يدي غيمة» يعلن السارد ميلاد ذلك الطفل:

يولد الآن طفل

وصرحته

في شقوق المكان^(١٣)

ولكن هذه الطفولة لم تكن تبدأ حتى انتهت فقد افتتح السارد القصيدة المشار إليها بمقطع شعري يتكرر في النص أربع مرات بتجليات مختلفة ويجيء تكراره مؤشرا على تقطيع الطفولة في لحظة من لحظات الانهيارات الكبرى:

أسرجوا الخيل

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أمر جوا الخيل في السهل^(١٤)

يرسم السارد بعد ذلك أفاق المكان والزمان اللذين ولد فيهما الطفل، ويبدو أن تخيير قريته البروة، الذي أشار له درويش في رسالته^(١٥)، جعل تلك القرية تنبثق من حواف الأسطورة، حيث ربطها درويش بأيقونات ثلاث هي: الريحان، والزيتون والدخان اللازوردي.

كان المكان معدا لمولده: تلة

من رياحين أجداده، تتلفت شرقا وغربا

وزيتونة، قرب زيتونة في المصاحف تعلو سطوح اللغة

ودخانا من اللازورد يؤثث هذا النهار لمسألة

لا تخص سوى الله^(١٦)

إن هذا الربط قرآني في دلالاته الباطنية، لأنه يكاد يعطي المكان استاطيقا للفردوس، فالرياحين عابقة، تتلفت شرقا وغربا، أما الزيتون فهي قرآنية: لا شرقية ولا غربية، لذا كان من الطبيعي أن يختتم درويش المشهد بالتجلي الإلهي، أما الزمان فهو شهر آذار، الشهر الذي ولد فيه درويش. وقد أضفى عليه درويش طابعا يتلاءم مع رقة المشهد المكاني، فإذا كان درويش يعطي لهذا الشهر طابعا إيلوتيا في قصيدة الأرض، ويعطي لميلاده طابعا تموزيا، فإنه يعيد تشكيل الزمان على نحو بالغ الرقة.

... آذار طفل الشهور المائل

آذار يندف قطنا على شجر

اللوز، آذار يوم خبيزة لقناء الكنيسة

آذار أرض لليل السنوتو، ولأمرأة

تستعد لصرختها في البراري... وتمتد في

شجر السنديان.^(١٧)

وإذا كانت لحظة الميلاد بالغة الرقة، فإن تفصيلات اللحظة الزمانية المفرقة في الدنوبية تشكل طبيعة المشهد وتوضح الفرق بين السماوي والأرضي.

يتلو مشهد الولادة مجموعة من المشاهد تبين بعض تجليات الطفولة التي تستلهم قصة النبي يوسف، عليه السلام، فعندما يتساءل الشاعر (على لسان الطفل المتكلم) رادا على رواة مجهولين

هل أسأت إلى اخوتي

عندما قلت إنني رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب

في باحة الدار؟^(١٨)

فإن درويش يعيد صياغة السؤال الذي كان قد طرحه من قبل في قصيدة «أنا يوسف»، غير أن إعادة السؤال في هذا النص كانت تسمى في واقع الأمر للفرار من لحظتي الصعود والتميز، لتتخذ الرؤيا هنا أبعادا واقعية، تكسر الحدود النمطية المتعارف

عليها بين الخير والشر. أما استعارة درويش لبعض عناصر تلك القصة مثل: القمر، وسبع سنابل، والبئر فهي تعميق لعملية المزج المشار إليها بين الدنيوي والمقدس.

وإذا كانت قصيدة «في يدي غيمة» تؤسس لاستاطيقا للفردوس فإل ببقية قصائد «أيقونات من بلور المكان» سترسم بعدن أساسيين ظل درويش يلح عليهما في شعره وفي كتاباته الأخرى وبخاصة في «يوميات الحزن العادي». أما البعد الأول فيتمثل في الخروج من المكان «البروة» الذي يجيء على شاكلة خروج آدم من الفردوس:

نحن أيضا صعدنا إلى الشاحنات، يسامرنا

لمعان الزمرد في ليل زيتوننا ونباح

كلاب على قمر عابر فوق برج الكنيسة

لكننا لم نكن خائفين، لأن طفولتنا لم

نحجي معنا، واكتفين بأغنية: سوف نرجع

عنا قليل إلى بيتنا، عندما تفرغ الشاحنات حولتها

الزائدة^(١٩)

أما البعد الثاني الذي يبرز في خاتمة المقطع، فهو الوثوق من حتمية العودة إلى ذلك الفردوس، هذه الحتمية التي تهبط فجأة دون أن تنتبثق من مجموعة علاقات تبشر بها أو تقود إليها.

لقد نادى درويش على الحديث عن تلك اللحظة، وكان تكرارها دالا على تجلرها العميق في ذاته، لأن هذه اللحظة من لحظات نفي الطفولة وتدمير مكانها الأول الذي شهد تجلياتها. ففي «يوميات الحزن العادي»

يقول درويش في حوار بينه وبين أبيه:

- حين كنت صغيرا، كنت تخاف من القمر.

- لولاه لكنت يتيما قبل أواني. لم يكن قد سقط في البئر. كان أعلم من جبيني وأقرب من شجرة التوت التي توسلت دار جدي. وكان الكلب ينبع عندما يقترب. - حين دوت أول رصاصة دهشت لحظة زفاف تحدث في السماء. - وحين ساقوني إلى القافلة الطويلة رافقتا القمر إلى طريق عرفت فيما بعد أنها طريق المنفى.^(٢٠)

وإذا كان درويش يحرض على تقديم لوحة الخروج، بوصفها انتزاعا للطفل من المطلق، فإنه وهو يقدم لوحة العودة، يربطها بالكثير من الخلفيات التاريخية، فيشير إلى الهزيمة العسكرية، ويحدث رومس. أما على المستوى الفني، فتكف القصيدة عن التأمل، لتستخدم أسلوب التحقيق الصحفي في طرح الأسئلة، كما تلجأ إلى أدبيات الرحلة، فيقوم السارد - الطفل بدور الوسيط بين القاريء والمغامرة التي يدويها. وقد كان من أبطال الرحلة قبل أن يصبح ساردا لها.

لا يقتصر الحوار على قصيدة واحدة، بل يمتد إلى القصائد الثلاث: «أبد الصبار» و«كم مرة ينتهي أمرنا» و«الآخرى والآخره» التي ترسم مشاهد فاجعة للحظتي الخروج والعودة،

فصل يعنون «القرع لم يسقط في البئر» يتحدث درويش عن طفولته المبكرة يوم كان في الخامسة من عمره، وذهب لبيحث عن أمه التي سافرت إلى عكا. ولم تأخذه معها. رجع إلى البيت متأخراً. ليجد أن أمه وأهل البيت والجيران، يتحدثون عنه في كل أبار القرية حين يضع الطفل فلايد أن يكون قد سقط في بئر، بكت أمي وبكت معها. (٢١)

يقوم درويش بإعادة انتاج تلك الحادثة في فضاء محمل بالدلالات والرموز، حيث ترتبط البئر برموز دينية وحضارية متعددة:

وقلت للذكرى : سلاما يا كلام الجدة العفوي

ياأخذنا إلى أيامنا البيضاء تحت نعاسها

واسمي يرن كليرة الذهب القديمة عند باب البئر،

أسمع وحشة الأسلاف بين الميم والواو السحيق،

مثل واد غير ذي زرع، وأخفي تعمي الودي، أعرف أنني

سأعود حياً، بعد ساعات من البئر التي

لم ألق فيها يوسفاً أو خوف أخوته

من الأصداء، كن حذراً. (٢٥)

يستحضر السارد صورة مشهد من مشاهد الطفولة، وهو مشهد يمزج بين محاولات الذاكرة للاستحضار، وأحداث الجدة التي تعمق المشهد. لهذا يكون المنظر التولد صوتياً، يرصد حركة متماوجة تكشف عن داخل الشخصية ونوازعها، فالنداء على الشاعر - يوصف أنه سقط في البئر - يتردد وأصفاً، ولكنه مملوء بالخوف (ميم والواو هما حرفان من اسم الشاعر) ولما يطلقان على نحو ممدود يتجانس مع أصداء البئر). ولكن المشهد لا يتوقف عند ضياع الطفل، وسقوطه المتخيل في البئر. فيستدعي قصة يوسف وإلقائه في البئر، ثم يستدعي الجغرافيا: مصر، وسوريا، وبابل، وهي جغرافيا تشير إلى قصة النبي يوسف، وقصة دانيال الذي ألقى في جب الأسود (٢٦)، إضافة إلى استدعاء أساطير القصب والبعث في هذه الحضارات، التي تجعل من الماء بوابة مركزية للكثير من هذه الأساطير. ليكون المشهد محاولة لربط الأبعاد الشخصية في السيرة الذاتية بالأبعاد الدينية وغيرها المتجذرة في بنية اللاوعي الجمعي التي تعبر عن نفسها في تحولات فريدة لا تنفصل عن تلك البنى.

٢-٣

يتوقف درويش عند شخصيات الجد، والأب، والأم بوصفها من أبرز المؤثرات التي شكلت عالمه الأسري وإذا كان تطور هذه الشخصيات، وبخاصة شخصيتي الأب والأم في شعر درويش، يتطلب دراسة مستقلة، فإن هذه الدراسة ستوقف عند تلك الشخصيات من منظور محدد وهو دورها في تشكيل سيرة الشاعر. وسيكون تحليل تلك الشخصيات عن طريق المقابلة بينها، ومعرفة مدى فاعليتها في بناء السيرة.

تتمايز صورة الجد عن صورة الأب، ففي حين يبدو الجد

تتخللها لحظات من الكوميديا السوداء للغزاة الذين جاءوا إلى فلسطين، وخرجوا منها في نهاية المطاف، ففي حين خلعت معجزات السيد المسيح، وتعاليمه، اندثرت القلاع الصليبية:

هنا مر سيدنا ذات يوم . هنا جعل

الماء خراً، وقال كلاماً كثيراً عن الحب،

يا ابني تذكر غداً، وتذكر قلاعاً صليبية

قضمتها حشائش نيسان بعد رحيل الجنود (٢٧)

٢-٢

لم يعد درويش إلى قريته، بعد أن رجع متسللاً إلى فلسطين مع أمه، لأن قريته محيطة تماماً. ولكن غياب المكان، أسهم في بعثه وحضوره، وأضاف عليه طابع القداسة، فصار مزيجاً من الذاكرة والأسطورة ولم يعد الحديث عنه لوناً من سرد التاريخ الشخصي للشاعر، بقدر ما صار لوناً من ألوان استرجاع الحلم.

لهذا كان من الطبيعي أن يشكل البيت المحور الذي تدور حوله لحظات الخروج ولحظات العودة وأن يبعث غياباً على إعادة تشكيله، ليكون كالعنقاء التي تنهض من الرمان.

لقد حدد درويش إطلالته، بإدائها ككثفة بيت، وإذا كانت تلك العبارة قد جاءت جملة معترضة، فإن أهميتها تتمثل من منظور الموقع في القوة التي تمنحها الشرفة لصاحبها. فالبقيث على حد تعبير غاستون باشلار: «يستثير بطول ذات أبعاد كونية. إذ هو أداة نواجه بها الكون». (٢٨)

بعد ذلك لا ترد كلمة البيت غير معرفة، بل تبدأ بالتشكل بوصفها تجسيداً لعذابات الطفولة. ففي لحظة الرحيل يسأل الطفل أباه

- ومن يسكن البيت من بعدنا

يا أبي؟

- سيبقى على حاله مثلاً كان

يا ولدي (٢٩).

وفي لحظة أخرى يسأل الطفل أباه:

- لماذا تركت الحصان وحيداً؟

- لكي يؤنس البيت يا ولدي

فالببوت ثومت إذا غاب سكانها (٣٠)

إن السارد يحرص على أن يفصح البيت عن ملامحه وهويته، وأولى سماته أنه قادر على المقاومة، بمعنى أنه لا يتبع للأخرين السكنى فيه، ولكنه يظل كائناتاً حياً يموت بالعزلة ويتلاشى. من هنا كان بزوغ الحصان مؤشراً على طبيعة المنزل، جمالياً ومعمارياً. هذا البيت الذي سيقوم درويش برسم معالمه وأبعاده. أما الببوت فتتشكل القاسم المشترك بين العناصر الأخرى التي تحدد فإنية البيت، وإذا كان درويش يبرز الحصان ويضعه في الصدر، فإنه يحتفي بالببوت ويخفيها في تجليات القصيدة.

لقد رافق رمز الببوت درويش منذ «يوميات الحزن العادي» ففي

أخرى وإلى آخره. (٢٨)

أما شخصية الأم، فنتشكل في مناخ مختلف، إذ يتلاشى في علاقتها بابنها ذلك الوجد العاطفي الحزين الذي يشيع في حوارات الأب. فشخصية الأم ذات إيقاع صارم، لا يسمح بتنامي الحوار، وإن كانت أومئتها تقيع خلف إيقاع تلك الصرامة. ولا شك أن مجيء العلاقة بين الأم والابن في قصيدة تحمل عنوان «تعاليم حورية» يكشف عن طبيعة العلاقة بينهما. فإذا كان الجد يعلم الطفل في أجواء توظف أساق الأسلطة في نفسه وإذا كان الأب يكشف عن جوانب نفسيته في محاوراته مع الابن فإن الأم تظهر للوهلة الأولى وكأنها خارج المشهد الكلي للسيرة، ولكنها في الحقيقة متجذرة في أعماقها، تعرف التفاصيل دون أن تراهها، وتحسد جوهرها دون أن يخبرها أحد بذلك.

لا وقت حولك للكلام العاطفي

عجبت بالحق الظهيرة كلها وخيزت للساق
عرف الديك، أعراف ما يجرب من قلبك المثقوب
بالطاؤوس، منذ طردت ثانية من الفردوس
علما تنغر كله، فتغيرت أصواتنا، حتى التحية
بيننا وقعت كزر الثوب فوق الرمل. لم تسمع صدى
قولي: صباح الخير. قولي أي شيء لي لثمتحنى الحياة
دلالها (٢٩)

يسعى المشهد الذي يفصح عن عالمن متجاورين لبلورة اللامع الرئيسية في صورة الأم فهذه السيدة الصامتة، المشغولة الملعونة بالكبرياء والعز، ترتقي إلى مصاف الشخصية الأسطورية، وقد كان من الطبيعي أن يعل الصمت في واقع حياتها اليومية، لأن خروجها من الفردوس أوقعها في حزن مأساوي وغير عالمها تماما، تقوم العلاقة بين الأم وابنها على محوري الحضور والغياب، أو الرحيل والعودة، فالابن منشغل بفكرة الرحيل، أما الأم فمسكونة بهاجس العودة إلى الفردوس. وقد تمثلت تجليات هذه الأبعاد في مستويين شكلا أبعاد تلك الشخصية: أما المستوى الأول فهو تاريخي، تجل فيه حرص درويش عن تغذية صورة الأم بأبعاد التاريخ، وسط عالم تتدخل في صنعه الحضارات والرؤى المتعددة:

هي أخت هاجر، أختها من أمها تبيكي
مع النايات موتى لم يموتوا، لا مقابر حول خيمتها
لتعرف كيف تفتتح الساء، ولا
تري الصحراء خلف أصابعي لترى حديقته (٣٠).

ولا شك أن الربط بين الأم وهاجر، سيقود إلى العديد من التقاليد فهاجر واسماعيل يقابلان سارة واسحق، ولكن المعجزة لا تتحقق ثانية في حياة هاجر الجديدة، ولا ينبعث الماء من بين أصابع ابنها. بل تتجذر في شخصيتها أبعاد الماضي الجديد،

مرتبطا بالبيت، يظهر الأب مرتبطا بالأرض مسكونا بفصولها وتقلبات تلك الفصول، أما البيت فيغيب في ذهنية الأب، ولا يتجلى إلا في قصائد الخروج والعودة، ليس بأبعاده الجمالية، بل بأبعاده التي يشير إليها في إمكانية العودة إلى الأرض من جديد.

وإذا كان الأب واقفيا في رؤيته، مرتبطا بتضاريس الأرض، فإن الجد يتشكل بوصفه مزيجاً من الواقع والأسطورة، فهو روح البيت، القادر على الجمع بين الماء والنار، لهذا تظل بعض الرموز التي يرتبط بها قادرة على أن تمنح الحياة في إطارها المقدس (غاية الزيتون، الينابيع، دوحة الريحان، البئر) في حين يفصح بعضها الآخر عن إرهاب مضمحل للبيت والتجدد (النار، الرماد المقتاد). من هنا يظهر الجد معلما قادرا على أن يربط الطفل بالإيقاع القرآني، وبأبعاد المكان، و ببعض تاريخ البشرية، كي يخرج من ذاته:

علمني القرآن، في دوحة الريحان
شرق البئر

من آدم جئنا ومن حواء

في جنة النسيان

يا جدي أنا آخر الأحياء

في الصحراء، فلصعد (٣١)

إن قدرة الجد على منح الطفل مثل هذا الوقت، يكشف في بعض أبعاده، عن غياب الأب وانشغاله بالأرض. لذا تبدو صورة الأب غائبة في التفاصيل اليومية في حين تظهر صورة الجد قادرة على التحليق في آفاق المطلق، من هنا يبدو الفرق واضحا بين القصائد التي يتجلى فيها الأب، حيث تسيطر عليها نبرة الحزن والشقاء، وبين الأبعاد الموسيقية الرخية التي يصدر عنها الجد في القصيدة التي سماها «كالنور في سورة الرحمن». ولكن درويش يضيف على العلاقة بين الأب والابن لونا من التواصل الانساني الحميم، فقد تكررت عبارة يا أبي اثنتي عشرة مرة، وعبارة يا ولدي أودى بنا ست عشرة مرة، أما المشهد الختامي لتلك القصائد التي يظهر فيها الأب، فكان حافلا بالحنين، والرغبة في تخليد تلك اللحظة:

- يا أبي هل تعبت؟

أرى عرقاً في عيونك

- يا بني تعبت أتعلمني؟

- مثلاً كنت أعلمني يا أبي

وسأهل هذا الحنين

إلى

أولي وإلى أوله

وسأقطع هذا الطريق إلى

حيث ورثت عن أمها القدرة على الاحتمال وأبعاد الحاضر البائس الذي يشكل الموت والمغنى أركانه، ومن هذا المستوى تتبثق إحدى اللحظات الحاسمة في حياة درويش وهي لحظة الرحيل مع الأم إثر سقوط فلسطين عام ١٩٤٨ م:

هل تذكّرين

طريق هجرتنا إلى لبنان؟ حيث نسييتي
ونسيت كيس الخبز (كان الخبز قمحيا)
ولم أصرخ لئلا أوقظ الحراس، حطنتي
على كتفيك رائحة الندى، ياطيبة لقد هناك
كناسها وغزلها (٣١)

يتولد هذا المشهد من الذاكرة، ولكن السؤال الذي يوجهه لأمه يشكل مفتاحا للوصول إلى أعماق الصورة الغائرة في لارعيه الفردي والجمعي، في رسم منظرا ينبثق من صورة السيدة مريم، وابنها المسيح عليه السلام، تتكون الصورة من طفل خائف تحمله أمه في طريقها إلى لبنان مهاجرة، بعد سقوط وطنها وابنها. أما معجزة الابن فتتمثل في السكوت لأن الكلام لم يعد معجزة، بل صار طريقا يقود إلى الموت لهذا يأتي التحول في خاتمة المشهد، قادرا على استدعاء عناصر الخصب (٣٢) (الندى، الغزاة) ليتوحد الطفل مع أمه، وليكون الفصل بينهما مستحيلا.

غير أن صورة الأم تكتمل في نهاية المشهد من خلال مجموعة من الوصايا تسعى في مجملها إلى تحرير ابنها من قيود كثيرة، تشكل عائقا أمام حركته: قيود الزواج، قيود الأم، قيود الضعف الرومانسي، قيود الماضي، قيود التردد، القيود التي تمنع تحقيق الذات، ولكنها نظل تضع نفسها في مواجهة ذلك كله بوصفها مصدر الصدق الذي لا ينبغي لامرأة غيرها أن تصل إلى مستواه.

ولكن المشهد الحافل بتفاصيل الخروج، وما رافقه من مأساة وحلم بالعودة لا يكتمل إلا إذا توقف الدارس عند لحظتين تجسدان إشكالية كاتب السيرة من زوايتين مختلفتين: أما الأولى فتجسدها قصيدة «مر القطار» (٣٣) وأما الثانية فتعبر عنها قصيدة «عندما يبتعد» (٣٤). ففي حين تمثل الأولى مرور الزمن من دون أن يتمكن المرء من استرجاعه، تمثل الثانية رغبة درويش في أن يعطي للفضاء الذي يتحدث عنه سماته وملامحه من خلال تبيان المكان وقد احتله الآخر، وأخذ يحاول امتلاكه وتغييره وإذا كانت «مر القطار» تجول في فضاء الذاكرة وتمزج بين الواقع وأحلام اليقظة، فإن «عندما يبتعد» تتوقف عند أبعاد مكانية مستقرة تجسد الآخر بعيدا عن التصوير النمطي التي تختزل الملامح وتختصرها. صحيح أن درويش يستخدم اللفظي: العدو والغريب، ليصف الآخر، ولكن هذين اللفظين لا يشكّلان حجابا يحول دون رؤية الآخر، وما تنطوي عليه حياته من أبعاد، كما أنهم لا يغيان الصراع ودلالاته، ثملا لا تلغى

رغبة ذلك الآخر في الانحصار والغاء ما سواه.

إذا كانت قصائد المجموعات الثلاث: «أيقونات من بلور المكان» و«فضاء هابيل» و«فوضى على باب القياية» تسعى لاسترداد ملامح الطفولة الضائعة وترسم تجليات المكان الطم فإن قصائد «غرفة الكلام مع النفس» و«مطر فوق برج الكنيسة» و«اغلقوا المشهد» تسعى لبناء سيرة موازية على الصعيد الفكري. وقد توقفت تلك القصائد عند مسألتين تختصران تجليات هذه الأبعاد الفكرية وهما: مسألة الهوية، ومسألة الإبداع من جهة أخرى.

٣ - الهوية:

في خاتمة قصيدة تحمل عنوان «تدابير شعرية» يسأل درويش سؤالا ظل يسعى للإجابة عنه

مذ وجدت القصيدة شردت نفسي

وساءلتها

من أنا؟

من أنا؟ (٣٥)

لقد أجاب درويش على هذا السؤال منذ أكثر من ثلاث قرن، وكانت إجابته كما تجلت في قصيدته الشهيرة «بطاقة هوية» وتجسد استجابة الذات لتحدي الآخر، وسعيه لإلفائه وتدمير مكونات شخصيته، وإذا كان من الطبيعي ألا ينتكر درويش في هذا الديوان لأجابه القديمة فإنه يسعى كي يخرجها من دائرة الفعل إلى دائرة رد الفعل، وكي يكسبها أبعادا حضارية كان قد ألمح إليها في تلك القصيدة، وإن كان ذلك ظل يأخذ هناك أبعادا خطابية:

جنوري قبل ميلاد الزمان رست

وقبل تفتح الحلق (٣٦)

يعود درويش إلى الجذور ثانية، كي يبلور معالم الأنا التي يتساءل عن ماهيتها، وتتمثل هذه العودة من خلال قصيدتين هما:

«قافية من أجل الملعقات» و«قال المسافر للمسافر لن نعود كماء».

وإذا كانت القصيدة الأولى تجسد الأنا الجمعية في تحولاتها التاريخية، وفي سعيها لبلورة تصورهما عن الذات والعالم، فإن القصيدة الثانية تجسد الأنا الفردية لشاعر عربي معاصر، تخلقت ذاته في إطار الأنا الجمعية، وأستمدت أفاقها منها، وسعت في الوقت نفسه للتعبية عن خصوصيتها المرتبطة بحضارة حوض البحر المتوسط.

في معرض إجابته على السؤال من أنا؟ الذي يعيد درويش طرحه في «قافية من أجل الملعقات» تتبلور قراءة عميقة للحقبة الجاهلية وشعريتها، تتم تلك القراءة عن طريق تقديم مشهد ذي نزوع مسرحي، تتبثق في بدايته شخصية تجمع بين القدرة على استبطان واقعها، والدفاع عنه، وتحليله. تقدم الشخصية نفسها بوصفها تجليا لغويا، فقد ولدت تلك الشخصية من لغتها «من لغتي ولدت»، ثم تماهت مع تلك اللغة «أنا لغتي أنا»، تتفشى القوة

الايقاع المعاصر الذي يستطيع أن يجسد رؤية الشاعر، يأتي من ايقاع البحر، وايقاع الطبيعة حوله، بكل ما يحيط بتلك الطبيعة من موت وحياة وأسى وبهجة وطفولة وهم، وإن ظل ذلك الايقاع لا يقود الشاعر الى الانفصال عن ينابيع الابداع الأولى، دون أن يحصل الاتصال بتلك الينابيع استمرارا أو تقليدا للصوت القديم.

أنا ابن الساحل السوري
أسكن رحلا أو مقاما
بين أهل البحر
لكن السراب يشدني شرقا
الى البدو القدامى
أورد الخيل الجميلة ماعها
وأجس نبض الأجدية في الصدى
وأعود نافذة على جهتين
أنسى من أكون لكي أكون
جماعة في واحد ومعاصرا^(٤١)

إذا كان البحر يمثل هنا حدثا ايقاعا، والبحر في درويش ذو تجليات متعددة، فإن الكتابة تشكل الوسيلة الأهم في سبيل تحديد الهوية الحضارية. يقول فعل الكتابة من الحوار بين الشاعر وبين الغيب في الصحراء، مشيرا الى ما كانت العرب تؤمن به من حيث علاقة الشاعر بقوى خفية تسهم في ابداعاتهم، ومؤكدا في الوقت نفسه جدل الاتصال والانفصال عن التراث، فالكتابة متصلة بالماضي، ولكنها تعيد تشكيله ليصبح حيا ومعاصرا (بخضر السراب)، مثلما أنها تشكل الضمان للسيطرة على المستقبل والتحكم فيه:

وفي الصحراء قال الغيب لي:
اكتب!
فقلت على السراب كتابة أخرى
فقال أكتب ليخضر السراب
فقلت: يتقصني الغياب
وقلت: لم أتعلم الكلمات بعد
فقال لي: أكتب لتعرفها
وتعرف أين كنت وأين أنت
وكيف جئت ومن تكون غدا
ضع اسمك في يدي واكتب
لتعرف من أنا واذهب غاما^(٤٢)

من هنا يجيء فعل الكتابة ليشكل مفترق الطريق بين الشاعر والصحراء، حيث تجسد رؤية الشاعر للعناصر، وتوقه الى امتلاكه، علمه، أو حكايته بكل ما تنطوي عليه هذه الحكاية من مواجهات شكل محور سيرته وحياته.

فكثبت من يكتب حكاياته يرث

الطافية للغة في أعماق العربي لتتحول داخل الجسد ايقاعا شعريا ينبض بالحياة. وتصبح خارج ذلك الجسد طائرا قادرا على اقتحام مجهولات الأمكنة وتحطيم رتابة الزمان.

لا أرض فوق الأرض تحملي فيحملني كلامي
طائرا متفرعا مني، وبين عش ورجلة أمامي (...)^(٣٧)
لقد صارت اللغة تختزل كيان العربي، وتعبّر عن جسده الموار بالحركة والشهوة وعن خوفه من المجهول، وعن حزنه لفراق من يحبهم، الذين تركوا المكان ظللا يجسد صورة الموت. من هنا صارت القصيدة، بكل ما تملكه من لغة فائتة، تجسيدا لعالم الشاعر العربي في الجاهلية، وموازية لابداعات الألف الأخرى وما تركته من آثار:

هذه لغتي ومعجزتي، عصا سحري
حدائق بابل ومسلتي وهويتي الأولى
ومعدني الصقيل
ومقدس العربي في الصحراء
بعد ما يسيل من القوافي كالنجوم على عباته
وبعد ما يقول^(٣٨)

من هنا كان إحداث التحول لتأسيس كتابة جديدة، تمثل طبيعة معرفية مع السائد، وتؤسس لمستوى يشارك المألوف، ويخارج التقاليد يتطلب معجزة إلهية:

لا بد من نثر إذن
لا بد من نثر إلهي ليتنصر الرسول^(٣٩)
وإذا كانت هذه القصيدة تمثل لونا من ألوان المونولوج الذي تحدث فيه الشخصية لنفسها، فإن قصيدة «قال المسافر للمسافر...» والتي تتوالد من فضاء النص السابق، تمثل لونا من ألوان الديالوج، وتتشكل بوصفها رسما لانا شاعر عربي معاصر، على المستوى الحضاري.

يجد درويش هذه العلاقة من خلال جملة تتكرر ثلاث مرات:
لا أعرف الصحراء
وسيكون لهذا النفي دور رئيسي في تشكيل معالم الصورة التي يرسمها الشاعر لذاته لأن نفي تلك المعرفة يجسد لعبة الاتصال والانفصال فيما يخص علاقة الشاعر بالموروث. فالشاعر منفصل عن تجليات الصحراء ولكنه ابن شرعي لايقاعاته الشعرية:

لا أعرف الصحراء
لكني نبت على جوانبها كلاما
قال الكلام كلامه ومضيت
كأمرأة مطلقة، مضيت كزوجه المكسور
لم أحفظ سوى الايقاع
أسمعه وأتبعه وأرفعه ياما^(٤٠)

وإذا كان الايقاع الموروث يستطيع أن يجسد ايقاع الزمان، فإن

الابداع:

يجسد حديث درويش عن العلاقة بين كتابة الحكاية وامتلاك جغرافيتها، الذي جاء على شكل جملة شرطية تتضمن فعل الشرط وجوابه: من يكتب - يرث، البعد الرسالي للمسيرة، وإن كان درويش يثير على مستوى آخر العلاقة بين الكتابة وصاحبها لقد شغلت هذه المسألة درويش كما تتبدى في قصيدتين نشرتا في ديوانه «هي أغنية ، هي أغنية» وهما:

«يكتب الراوي - يموت» و«أن للشاعر أن يقتل نفسه» وهما قصيدتان تبرزان لحظة التقادس بين الأنا الشخصية والأنا الشاعرة، ويتم ذلك من خلال الكشف عن التعارض العميق بين لحظتين تعيش الأولى على حساب الأخرى، وإذا كان غياب اللحظة الأولى يحرم الشاعر من الحياة، فإن التعبير الشعري هو الذي يدرأ الموت عنه، ويمنح الخلود لعمله الشعري، ففي قصيدة «أن للشاعر أن يقتل نفسه» يجيء وجوب إقدام الشاعر على الانتحار ضروريا لكي يحيى الإنسان داخله، أما في هذا الديوان فإن درويش يعيد بلورة ملامح الأمانة، لأن الشاعر والانتحار دخلا معا بيت اللغة، فتشكلا من جديد، وصارت الاشكالية أكثر عمقا واتساعا، أضافه إلى أنها دورة غير قابلة للاكتمال، لأن اكتمالها يعني نهايتها. تقوم قصائد درويش الأخرى وبخاصة:

«أطوار أنات» و«مصرع العقلاء» و«من روميات أبي فراس الحمداني» وخلاف غير لغوي مع امرئ القيس» و«تمارين أولى على جيتارة إسبانية» على محاولة بلورة ملامح معروفة في صعيد الاتصالات، ولكنها تتداخل مع واقع جديد يكسيها ملامح أخرى ترسم في مجملها أبرز المحطات في مسيرة درويش الإبداعية. وإذا كان درويش يتوقف عند تلك الأساطير، ليعيد قراءتها في ضوء سيرته الشعرية، فإنه سيتوقف عند ثلاث شخصيات أدبية هي: امرئ القيس، أبو فراس الحمداني، برتولت بريشت Bertolt Brecht، مثملا سبيل شخصيات لوركا كذلك.

يعلن درويش منذ العنوان أن خلفه مع امرئ القيس غير لغوي ليؤكد بذلك أنه تكون في إطار لغة القصيدة الجاهلية التي يعد امرئ القيس أبرز شعرائها. فما سر ذلك الخلاف وما أبعاده لقد أجاب درويش على هذا السؤال في رسائل إلى سميع القاسم، ذين أن امرأ القيس بدأ بتشكيل رمزا، وصار ذهابا إلى القيص، لاستعادة ملكه يطغى على حضوره الشعري (٤٦) وبين إبعاد المسألة في «سنختار سوفوكليس» حيث يقدم سوفوكليس على امرئ القيس. للأسباب نفسها. يعيد درويش المسألة نفسها، فيضع امرأ القيس في مواجهة نفسه وفي مواجهة الناس، ثم تكون النتيجة حكما غير قابل للنقض، بالذهاب إلى القيص مجرأ من اللغة التي تشكل المرجعية الحضارية:

لم يقل أحد لأمري القيس ، ماذا صنعت

بنا وبنفسك؟ فاذهب على درب قيصر،

خلف دخان يطل من الوقت أسود،

واذهب على درب قيصر،

وحلك ، وحلك ، وحلك،

واترك لنا ههنا نعتك (٤٤)

لهذا يأخذ نعتا أبي فراس الحمداني إلى بلاد الروم طابعا مختلفا وتأخذ روميات أبعادا جمالية، تبين حبه للوطن، وحنينه إلى ذكرياته فيه لقد ذهب الحمداني إلى هناك، ليمتص قدوم القيصر، وليقف أمام مشروعه التوسعي، فوقع أسيرا في يد الأعداء، وكان أسره سببا لولادة قصائد رومانسية الفزوع. لهذا كان بناء قصيدة «من روميات أبي فراس الحمداني» يخالف تماما بناء قصيدة امرئ القيس، لأن قصيدة الحمداني، مكتوبة على أساس سينتداعي إلى ذاكرته مشاهد حزينة ومؤثرة تتوالد في رنانة ضيقة لتأخذ بالاتساع التدريجي، عندما يحضر الوطن إليها.

لقد كان تماهي درويش مع أبي فراس واضحا وهو تمام قديم يعود إلى ديوانه وعاشق من فلسطين، حيث كان يشير إلى شخصية أبي فراس، زين الشباب وصراعا مع الروم:

خيول الروم أهرقها

وإن يتبدل الميالدان

أنا زين الشباب وفارس الفرسان (٤٥)

وقد حرص درويش في هذه الرومية الجديدة أن يشير إلى ما ظلت مسيرته الشعرية تحفل به من العناصر الرومانسية، وكان إيقاع قصيدة النفي ورموزها، كجلب والعودة إليها وشخصية الأم في حوارها مع السجن وهي تزور ابنها، حاملة معها القهوة، كلها مؤشرة على مرحلة من مراحل تطور درويش الشعري ذات الإيقاع الحزين الملوغ بالشجن.

ومن هذا المنطلق يمكن تفسير قصيدتي تمارين أولى على جيتارة إسبانية و«شهادة من برتولت بريشت أمام محكمة عسكرية ١٩٦٧».

تتكيه القصيدة الأولى على نص شعري مبكر لدرويش بعنوان «لوركا» (٤٦) ففي هذا النص يتحدث درويش عن لوركا بأعجاب شديد، يصل حد التقديس ويستخدم مصطلحات دينية وهو يصف علاقة محبة لوركا به، وإن كان ينقل دلالات تلك الألفاظ إلى بعد مختلف تسييا. أما في النص الجديد فلا يظهر لوركا على السطح، بل يغوص به الشاعر إلى أعماق القصيدة ليظهر من خلالها أنشاما موسيقية، تتوزع بين ماضي الأندلس العربي وموسيقاها، وحاضرها الإسباني الجديد، وإذا كان درويش متفائلا في «لوركا»:

أجل الأخبار من مدريد

ما يأتي غدا (٤٧)

فإنه في قصيدته الجديدة مسكون بالحزن والتشاؤم:

والريح تبكي

لم يعد غدا لنا (٤٨)

ولا شك أن درويش يسير في هذه القصيدة في الاتجاه المعاكس للقصيدة الأولى ، فلم يعد الحضور الإيديولوجي للوركا مهما ، بل صار الأهم يتمثل في تجليات قصيدته للسكونة بالموسيقى والحنين إلى زمن غارب قد لا يعود.

أما عن قصيدته «شهادة» يستولت بريشت أمام محكمة عسكرية ، فلم يكن من قبيل الإضافات المجانية أن يضع درويش عام ١٩٦٧ بجانبها مع العنوان . لأن درويش يشير بذلك أولاً إلى مرحلة كان فيها يتبنى الرؤية الماركسية ومفهومها لطبيعة العلاقة بين الحياة والأبداع ، مثمناً يشير إلى هزيمة حزيران عام ١٩٦٧م . من المعروف أن بريشت توفي عام ١٩٥٦ ، ولكن درويش يستدعي شاهداً أمام محكمة عسكرية ليتحول الشاهد إلى متهم ، وليكشف من خلال شهادته عن محاولات الآخرين لسرقه ذاته الحضارية قبل أن يشعروا في هزيمته عسكرياً:

لكن رعاياك يهرون ساهي خلفهم متبهجين
ويقولون كلامي نفسه

بدلاني

لشباكي وللصيف الذي يفرق عطر الياسمين

ويعدلون منامي نفسه

بدلاني

ويكون مزاير الحنين

ويغنون كما غنيت للزيتون والتين

وللجزئي والكلي في المعنى الدفين (٤٩)

إن تلك القصيدة محكمة بزمن ارتجاعي يعود إلى لحظة قاسية، لينفي نقضه، وليؤشر على مرحلة كانت قصيدة درويش فيها تؤدي دوراً تحريضياً وتكون العودة إلى الزنزانة هنا وعند الحمداي دالة على تحول حياته آنذاك إلى ساحة دفاع ، عن جريمة ارتكباها الآخرون واضطر ليدفع ثمنها.

والخلاصة : أن سيرة درويش تؤسس لذاكرة شعرية حرة ، لا تخضع لسياقات الواقع ، بل تتسق مع الذاكرة الفردية للشاعر ومع الذاكرة التاريخية لشعبه، التي سعى الشاعر ليلسورة ما تنطوي عليه من سمات عبر سيرة شاعر تبلورت على صعيد التاريخ والجغرافيا.

الهوامش

١ - انظر : ديوان محمود درويش بيروت دار العودة . ط٢ ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٤ ، ١٩٢ ، ١٩٥ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ .

٢ - يقول درويش في مقابلة له

ومعلاقتي مع أمي في الطفولة كانت علاقة ملتصقة ، كانت عندي عقدة كنت أشعر أن أمي تكتمني ، لأنها كانت تعاقبني وتعتريني الوالد المسؤول عن أي شعب في البيت والشارع . وبقيت عندي هذه العقدة أن أمي لا تحبني إلى أن سمعت لأول مرة . مجلة الوطن العربي . حوار رفيق فزوح ١٩٨٤ ، ص ٦٠ وانظر الحوار

الذي أجراه عباس يبيضون مع درويش : من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية مجلة مشارف عدد ٣ (١٩٩٥) ص ٧٢ .

٣ - ديوان محمود درويش ، ص ١٢ .

٤ - انظر على سبيل المثال ترجمة يوسف اليوسف لهذه القصيدة في : مجلة الآداب الأجنبية ٤ (١٩٧٥) ص ٥٤ وما بعدها .

٥ - محمود درويش ، الديوان ، ص ٢٦٦ .

٦ - محمود درويش ، ورد القلبي بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢ ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٧٧ .

٧ - محمود درويش وسميح القاسم ، الرسائل بيروت دار العودة ، ١٩٩٠ ، ص ١٠٢ . ولد أعار درويش ذلك في مقابلة مع عبدالباري عطوان في مجلة الحيلة ٢٨٩ (٢٨/٧/١٩٨٧) ص ٤٦ .

٨ - لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ١٢ ، ١٢ ، ١٢ ، ١٥ .

٩ - المصدر نفسه ، ص ١٥

١٠ - أريد ما أريد ، ص ٩ - ٦

١١ - لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ٢١ ،

١٢ - المصدر نفسه ، ص ١٢ .

١٣ - المصدر نفسه ، ص ٢٠ .

١٤ - المصدر نفسه ، ص ٢١ .

١٥ - درويش والقاسم ، الرسائل ، ص ٤٦

١٦ - لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ٢٠ - ٢١ .

١٧ - المصدر نفسه ، ص ٢٠

١٨ - المصدر نفسه ، ص ٢٠ .

١٩ - المصدر نفسه ، ص ٢٧ .

٢٠ - محمود درويش ، يوميات العزى العادي ، بيروت . دار العودة . مركز الأبحاث ، ط٢ ، ١٩٨٨ ، ص ٣٠ .

٢١ - لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ٢٥ .

٢٢ - المصدر نفسه ، ص ٢٢ .

٢٣ - المصدر نفسه ، ص ٢٤

٢٤ - يوميات العزى العادي ، ص ٢١

٢٥ - لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ٧٠ .

٢٦ - مزيد من الاطلاع على قصة دانيال ، انظر كتاب دانيال في العهد القديم .

٢٧ - لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ٧٤ .

٢٨ - المصدر نفسه ، ص ٤٢ .

٢٩ - المصدر نفسه ، ص ٢٩ .

٣٠ - المصدر نفسه ، ص ٧٩ - ٨٠

٣١ - المصدر نفسه ، ص ٧٨ - ٧٩ .

٣٢ - لقد أدخل أميل حبيبي هذا المشهد في «الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس التشارلي» ورسم حبيبي مشهداً أسطوري للأمام ، ينفي فكرة الرحيل عن الوطن ، وعجز المثل عن طرد الوطن من قلوب أبنائه ، انظر ص ٦٨ ، وما بعدها .

٣٣ - لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ٦٢ - ٦٥ .

٣٤ - المصدر نفسه ، ص ١٦٤ - ١٦٨ .

٣٥ - المصدر نفسه ، ص ١٠٢

٣٦ - انظر قصيدته الشهيرة «بطاقة موية» التي جاءت في «أوراق الزيتون» سنة ١٩٦٤ في الأعمال الكاملة ، ص ٧٤ .

٣٧ - المصدر نفسه ، ص ١١٦ .

٣٨ - المصدر نفسه ، ص ١١٨ .

٣٩ - المصدر نفسه ، ص ١١٨ .

٤٠ - المصدر نفسه ، ص ١١٠ - ١١١ .

٤١ - المصدر نفسه ، ص ١١١ .

٤٢ - المصدر نفسه ، ص ١١٢ .

٤٣ - انظر الرسائل ، ص ٨٩ .

٤٤ - لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ١٥٨ .

٤٥ - الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٨٥ .

٤٦ - المصدر نفسه ، ص ٦٨ وما بعدها .

٤٧ - المصدر نفسه ، ص ٧٠ .

٤٨ - لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ١٤٠ .

٤٩ - المصدر نفسه ، ص ١٥٢ .

مارتن هايدجر

والعلاقة ما بين الفلسفة والسياسة

سمير اليوسف *

لم يخلف الفيلسوف الألماني مارتن هايدجر مبحثاً في علم السياسة. غير أنه بسبب السياسة نفسها أمسى موضوع جدل لم ينقطع منذ ما يربو على نصف قرن. فهایدجر، وكما لا يخفى، كان نازياً، بل وعلى ولاء النازية لم يتورع بسببه عن الوشاية بزملاء له في الحقل الأكاديمي، وانكار فضل آخرين رعوه في مطلع حياته الفكرية واسبقوا عليه من الإهتمام ما يحتاجه كل ذي موهبة. ولم يكن انكاره لهذه أو وشايته بأولئك الا لكونهم يهوداً أو لانهم لم يظهروا من الولاء «للأمة الألمانية» ما لم يتوان هو عن اظهاره.

وإن تسوّغ هذه المارقة امرأ فإنها تسوّغ النظر الى المسافة الفاصلة ما بين إعراض الفيلسوف عن الكتابة في علم السياسة على غرار ما ذهب اليه عدد كبير من الفلاسفة وما بين انضوائه عضواً في الحزب النازي، كمبحث جملة من الشكوك والتساؤلات لم ترح تظهر كلما أشير اليه من قريب أو بعيد: امن الا حق الربط ام الفصل ما بين الموقف السياسي لهايدجر وما بين فلسفته؟ فهل كان للسياسة موقعٌ في فلسفته؟ وما طبيعتها وعلى أي وجه تكون وما اثرها العام على مشروعه الفلسفي، وهو، على ما يزعم، صاحب مشروع فلسفي راديكالي؟ ولم اعرض الفيلسوف عن وضع مؤلف في السياسة طاماً انه لم يتوان عن الالتزام بحزب سياسي؟

سؤال الكون

والحق فإن الفيلسوف الألماني الكبير لم يستكشف عن الكتابة في السياسة أو في أي من حقول المعرفة الأخرى كتابة مستقلة الا لأن في ذلك استيقاها للسؤال الاساسي الذي شاء العودة اليه من جديد، أي سؤال معنى الكون، أو ما معنى ان تكون؟

ولقد رأى هايدجر ان ثمة مفهوماً لكون كافة الكائنات يكمن في مهمل ادراكنا للواقع صير الى نسيانه من قبل الفلسفة الغربية منذ افلاطون وارسطو والانشغال عنه بما ينشق عنه من أسئلة أخرى. وكان ارسطو قد ميز ما بين معان كثيرة للكون كثرة

★ ناقد من فلسطين يقيم في لندن

الكينونات المتوافرة بما اشاع الظن بأن الكون هو ان تكون هيوياً فضلاً على المقولات التسع الأخرى، التي أرسى الفيلسوف اليوناني القديم أسسها، والصفات الملازمة للهوي. وعلى منوال ارسطو سارت الفلسفة الغربية متناسية البحث عن معنى موحد لكون سائر الكائنات.

وبخلاف الفلسفة الانطولوجية التقليدية التي سلّمت بداهة بأن ما يعين أو يعرف كون الشيء، أو كيانته، هو جوهريه الموضوعي الثابت، رأى هايدجر ان ثمة تداخلاً ما بين الذات المفكرة والواقع الموضوعي بما خلص به الى القول ان نظرنا هو الذي يعزو الدلالة الى الموضوع، ولكن شريطة ان يكون الموضوع قابلاً لحمل هذه الدلالة. فعلى هدى فلسفة علم الظهور (الفينومينولوجيا) التي امتاز بها استاذ هوسرل،

من اتباع ضرب من التحليل كهذا، وانما اقتفاء السبيل الذي يقضي لنا من خلاله فهم ما نحن بصدد التعامل معه. فان تكون مفهوماً هو ان تكون مفهوماً كشيء او كامر ما، وهذا ما يُملي تحقيقاً شاملاً لاسائر اشكال فهمنا المتباينة الكامنة في تعاملنا مع العالم. ولعل هذا ما يدل على اهمية التأويل عند هايدجر. ففي تأويلنا لانطقتنا المختلفة انما نعمل الى ادراك ضمني شامل للاشياء من دون ان تكون على دراية تامة بالامر. وبما ان هذا الفهم الضمني لهو السمة العامة التي تسم الفهم البشري عامة فلقد كان من الطبيعي ان يكون هناك فهم غامض لسؤال الكون (اي ما معنى ان تكون) بل وتكاد اهمية مشروع هايدجر الفلسفي ان تقتصر على سعجه الدائب الى تفسير ضصور هذا السؤال ونسيانه.

وبحسب هايدجر فإن نسيان سؤال الكون ليتجلى على وجهين: فهناك أولاً النسيان الكامن في فهم حياة كل يوم من حيث انه ضرب من الفهم لا يسعى المرء معه الى اكتساب اية احاطة أصيلة بالكون وانما تراه يتقبل التأويلات الجاهزة الصنع في بيئته. وهذا على ما يرى هايدجر وجه من النسيان مبرر. ان لم نقل طبيعي طالما انه بمثابة اعراب عن استغراقنا في العالم. غير ان الوجه الآخر هو ذلك الذي لا يبدو طبيعياً او مبرراً. وما هذا الا النسيان الذي ركن اليه الفلاسفة الغربيون منذ افلاطون مجسمين عن طرح السؤال النوط بهم طرحه.

اما ان الامر يستدعي إعادة طرح سؤال الكون، فإن ذلك لا يعني الانكفاء الى اصل او بديلة لم يطاولها اثر النسيان، اي انه ليس بسؤال يستدعي العودة الى الايام التي كان فيها السؤال حياً كما لو ان في وسع المرء القفز الى الخلف طويلاً التاريخ للنسب. ولا هو بالامر الذي يستدعي ندب نعيم ايدولوجي وانما الاقرار بالسؤال بما يتعلق بطمر او نسيان سؤال الكون، او للدقة السؤال الذي يستوى على اساس الطمس الذاتي. فليس تاريخ الطمس الذاتي الا تاريخ لليتافيزيقيا الغربية، ولذا فإن الالتفات الى هذا السؤال عند هايدجر لا يقتصر فحسب على تأويل معنى الكون من خلال تحليل «دازاين» وانما من خلال «تدمير» او بلغة اليوم «تفكيك» تاريخ الانطولوجيا ايضاً. فلا يمكن تفكير السؤال ما لم يصر الى دراسة تاريخية لعملية طمس هذا السؤال. ويقضي التدمير المنشود تحليلاً يكشف عن لحظات «الانزياح» في تاريخ الانطولوجيا التقليدية لا سيما وفق ما تتجلى عليه في فلسفة أرسطو وديكارت وكانت تحليلاً بين سطوة انطولوجيا «الحدث» او «المضمر»، اي اعتبار الكون مثابة حضور الهيولى الاثري او حدوثه المتصل، بما ادى الى نسيان سؤال الكون باعتباره اعم العموميات او البدائ. ولعل من اظهر عواقب سطوة الانطولوجيا التقليدية اختزال حقيقة كون الشيء كائناتاً الى «واقع» مادي محدد او حتى الى «شيء».

وهذا انما صور العالم بمثابة مجموعة من الكينونات المستقلة عن بعضها البعض والقابلة لان تكون موضوع معرفة الذات المدركة ما امكن لها سبيل إلتفاتها. وما كان هذا الا من قبيل الجنوح الى «مركزية ذاتية» مردها الصعوبات المألوفة التي

جادل هايدجر ان الذات هي التي تمدنا بالشروط التي تشتط موضوعات التجربة والنظر. وعلى هذا فإن كون سائر الكائنات انما هو مرهون بالمعنى الذي يجنيه من خلال فهمنا او نظرنا اليها. غير ان هايدجر سرعان ما افترق عن هوسرل افتراقه عن سبقوه من الفلاسفة بسبب عزله الفلسفة عن التجربة اليومية المعاشة. فبالنظر الى الذات، او الانا، كذات مفارقة، على ما ذهب هوسرل بفعل او يتناسى دور التجربة الفردية والشروط التاريخية التي تحكم وجود الذات. والمحقق ان هايدجر لم يكن قادراً على تجاهل حقيقة ان الصورة التي تتصورها لانفسنا قد تخضع في كثير من الاحيان لتأثير مصلحتنا الشخصية وميولنا، فضلاً عن كونها مشروطة بشروط التاريخ عامة وبما يدل على ان «هنا» خالصة تكمن خلف سائر افعال الوجودان ليست من الحيادية والتعالي المنسوبين اليها من قبل سلفه هوسرل.

وبما انه من الواضح ان تكون الظاهرة المعاشة مألوفة عندنا، حتى وان لم تكن مفهومة حق الفهم، فلقد اتخذ هايدجر من ميزة الحياة اليومية للكائنات الانسانية نقطة انطلاق فلسفته. ولهذا، وخلافاً لبقية اسلافه، فإنه لم يعد الى القفز فوق الصلات الوثيقة التي تربط البشر بالعالم متحاشياً بذلك تبوء موقع الفيلسوف المطلع على الامور من موقع نظري منفصل. الى ذلك فلقد نظر هايدجر الى التحريفات التي تخترق حياتنا اليومية كموضوع تحليله الظاهراتي (الفينومينولوجي) معتبراً ان مهمة تحليله كشف الظواهر التي يصار الى طمرها او سترها املاً في اطلاقها واطهارها عارية على ما هي عليه.

وان هذا التصور نفسه ليس شكل خلفية نظرية الحقيقة بما هي اندام الخفاء والنظر كوجه من الاحالة والكشف عنه. فما غرض الوصف الظاهراتي لحياة كل يوم الا استجلاء البنية الاساسية الراسخة تحت نظرها المسبق لما هو فعلي ولما هو موضوع بحث ودراسة مختلف ميادين العلوم. بما ان فهمنا للكون يتم من خلال افشاء سر ما هو كائن، او «دازاين» بحسب المصطلح الهايدجيري الشهير. في العالم، فإن تحليلاً لهذا الدازاين، لا مفاض من ان يستبقى اي ضرب من النظر الانطولوجي الاساسي، او الاصولي.

ولئن قاده هذا الاعتبار الى نيل مفهوم هوسرل للذات كإنا مفارقة، فلقد اقصى به في النهاية الى طرح منهج سلفه الداعي الى تعليق العالم الطبيعي في سبيل بلوغ الحقيقة الراسخة. فهايدجر الرامي الى تحليل صلاتنا بالعالم وبعيضا البعض ككائنات في العالم يخشى مفية سبيل تجريدي لاختيار «دازاين» للعالم بما يؤدي الى نسف ظاهرة كيانه. فالعالم هو النطاق المعين الذي تلتقي بين تخوم بانفسنا وبالكائنات الاخرى، وانه ان خلاص هذا اللقاء يتحدد جوهر فهمنا لانفسنا وللأشياء الاخرى. وما تحليل هايدجر للبنية «المقابلية» لجنازتنا العالم الا ذلك الذي يتشكل من خلال استعراض الطريقة التي نتعاطى بها مع العالم والكينونات المقيمة فيه على الوجه الذي تلتقي بها في وجودنا الفعلي.

وليس الخلوص الى رؤية جديدة للعالم هو الامل للعقود

وأجهها الفلاسفة المذكورون حيال هذا الضرب من الانطولوجيا حيث لبست السؤال حول امكانية الاتصال ما بين الذات المفكرة والموضوع المدرك ذي الوجود الموضوعي من دون اجابة وافية. ومن ثم فقد صير الى التسليم بأن الهوية المستقلة والثابتة لهي البنية الاساسية للواقع. وان هذه البنية ما برحت مستقلة عن الذات المدركة.

ولأن المستوى النظري هو المستوى الوحيد الذي أعتبر جديراً باهتمام الفيلسوف، فإن اي سبيل آخر لفهم كيان الاشياء، لم يجر أدنى اهتمام. على أن هايدجر يوصي بأن يحمل هذا الضرب من النظر الاشتقاقي من حيث انه يعامل البشر كذوات لا عالما لها رغم قدرتها على تأسيس اتصال بالاجسام المنفصلة، على كونها رؤية خاصة لسبيل اشد جذرية لفهم انفسنا ككائنات ذات عالم ومتميزة بكونها بين او منصوبة في عالم متناول اليد.

تحليل دازاين

ولئن اصر هايدجر على أن كيان الكائن انما هو كيان في العالم لا انفصال فيه ما بين ذات مدركة وعالم موضوعي، فإنه لا يتكر صحة الافتراض بأن بحثاً نظرياً في مسائل مثل موضوعية الوجود او العلاقة ما بين العقل والجسد او غيرها من المسائل لا يمكن أن يفضا الى حلها الا من خلال افتراض ثنائية من هذا القبيل. بيد ان ما يأخذ به التقليد الفلسفي الغربي هو النظر من منظار الثنائية هذه وكأنه المنظر النهائي، فلا يتكر هايدجر اهمية التساؤل حول اسبقية العقل او موضوعية العالم وامكانية المعرفة وطبيعتها وكل ما يتصل بهذا الشأن، غير انه يرى بأنها مشتقة من السؤال الاعم وما معنى الكون؟

واذا ما توخينا تعيين المسألة في سياق حصري جاز القول أن هايدجر افلح في تجاوز، او لعله من الادق القول في تعليق الجدول في هذه المسائل بأن أتبع مسلك كائن في القول بأن العالم ليس معطى موضوعياً سابقاً وانما هو قائم بما يتوافق مع شروط العقل، غير انه سرعان ما انشق عن السبيل الكانطي موقفاً بأن العقل ايضاً ليس معطى جاهزاً، وان نقطة البدء لهي سابقة على أية لحظة تأمل فلسفية تتجلى من خلال التصوير الذاتي في غمرة مشاغلتنا اليومية وقبل بلوغ لحظة الدهشة او بالضرورة التساؤل حول اسبقية العقل وطبيعة الوجود.

ولئن النظر الى العالم كموضوع قائم هناك، اكان ذلك من سبيل العلوم ام الفلسفات ذات المنهج الطبيعي، ام كان من طريق الفلسفة الظاهراتية التي اوصت بتعليق كافة الاحكام الطبيعية النزعة بغية التوصل الى المعرفة الراضية، انما هو استغراق فيما هو نظري يميز ما بين العالم كموضوع معرفة والذات كمعرفة بما يصار الى القفز مباشرة الى ما هو «حاضر الى الذهن» وتجاهل حقيقة ان انهماكنا في الحياة اليومية التي تتسم بكونها «في متناول اليد».

فنحن في حياتنا المعتادة انما نقبل على انشطة ونستخدم ادوات من دون ان نعد الى تقليب وجوه النظر في كل ما نفلح او

نستخدم كما لو انها افعال واشياء منفصلة انفصال موضوعات المعرفة عن الذات العارفة. اما اللحظة التي يحدث فيها امر كهذا، فهي اللحظة التي ينقطع فيها حبل انشغالتنا فيما نحن مجدين فيه، وهو ما يسميها هايدجر بكونها «حاضرة الى الذهن»، فإذا ما انقطع مداد القلم الذي كتب به الآن، على سبيل المثال، فإنه لن الطبيعي أن انتقل في تعامل مع هذا من كونه في متناول اليد الى كونه حاضراً الى الذهن، ومن ثم كموضوع تأمل وتقص نظر.

ولئن بدت الكينونات في متناول اليد غير مستقلة بذاتها، فإن هذا لا يعني بأنها معدومة الهوية او انها غائبة عن وعينا تماماً، وانما نحن نعيها في النطاق الاشمل لوجودها، وانها لتصر منفصلة او مستقلة عن النطاق العام في اللحظة التي تسمى حاضرة الى الذهن. ان حقيقة كيان الشيء، اي حقيقة كون الشيء كائناً لهي، على ما سبق وشرنا، العامل المشترك بين سائر الكينونات الكائنة. غير ان هذا العامل ليس بكيونة هو نفسه ولا هو محض صفة من الصفات، وان ما يجعلنا قادرين على الاطاحة بالاشياء وفهمها ليس استجابتها لمقولاتنا العقلية او انها قابلة لان تكون موضوع مداركتنا الحسية، وانما لاننا نراها فيما هي كائنة تقدم نفسها إلينا.

وكما بسطنا القول فإن هايدجر في هذه النقطة بالذات لهو اكثر راديكالية من هوسرل من حيث انه لا يكتفي بتعليق الاحكام الطبيعية المسبقة بما يتبع للاستجابة لتقديم نفسها على ما هي عليه، وانما يرى ايضاً الى تحليل دازاين بما هو كيونة كائنة على وجه غير مجرد من واقع الكون وتبعاته، الى ذلك فإنه اذ تُظهر الاشياء نفسها إلينا، فإن موقفنا منها يكون موقفاً تأويلياً، اي موقف من يهب معنى الى كل ما هو غاشم، ولذا فلقد كان خصوص هايدجر ان فقه كون الشيء كائناً هو نشاط تساوي بالضرورة.

وان تكون كيان دازاين، عند هايدجر، هو ان تكون في العالم. اذ ليس هناك كينونات منفصلة او متعالية على العالم، سابقة له او ثابتة وحقماً ليس شمة انفصال ما بين ما هو كائن والعالم. وان تكون في العالم لا يعني ان تكون في مكان ما، فالعالم ليس بشبهة مسرح، او ليس بفضاء جغرافي، وعلى هذا فإن تكون في العالم هو ان تكون مفقوساً فيه بما يوضح مقولة هايدجر، ان تكون هو ان تكون في العالم مع الآخرين او الغير.

وليس كون دازاين محض كون الاشياء في متناول اليد او الحاضرة الى الذهن. فدازين ليس بمنفصل عن انغماسه في العالم او ما قد يصدر ويتبع عن انغماس كهذا. انه ليس بجسم منسلخ عن عملية اكتشافه للعالم من خلال الانضواء فيه وما ينطوي ذلك على امكانيات. فلا مجال لوجود العالم من دون وجود دازاين ووجود هذا الاخر من دون الاول، ذلك ان وجود احدهما يحتم وجود الآخر. لذا فإن دازاين لا يفقه ذاته من خلال الاستبطان الذاتي وانما من خلال معرفة ما هو منهمك فيه، او ما يثير عنايته وإكترائه. ان دازاين لهو العالم الذي ينضوي او يلتزم به.

وان الكون في العالم ليستوي وفق مفاهيم او علاقات مثل «الانضواء» و«الانزمام» و«الاكتراث» و«الحرص»... الخ. فمن خلال علاقات كهذه انما يعي دارازين نفسه في العالم، بل وانه لمن خلالها يظهر هو والعالم، على ما سبق الاشارة، جدير بالتنبيه، ان الحرص او الاكتراث او سواهما، لا يعينان هنا الحرص على الذات او على الآخرين دفعا لاذنية عنهم وغيره على مصالحهم وسعادتهم، وانما محض كونك معنياً سواء جاء ذلك على وجه ايجابي ام سلبي.

وفي ضوء ما يقوله هايدجر في هذا الخصوص يمكننا تمييز اكثر من مستوى واحد لانغماس دارازين في العالم انغماس المكرث والحرص، فهناك الانغماس على مستوى ما هو في متناول اليد في الحياة اليومية. فبينما يكون دارازين مستغرقاً فيما يفعله فإن حرصه يكون من شروط وتدابير ومقتضيات وشرائح الانهماك اليومي، وحيث ان انهماكنا هذا لا يكون انهماكاً مستقلاً عما يحيط بنا من شروط وتدابير ومقتضيات وشرائح وعواطف ونحيا وفقاً لها وبها، فإن هذا لقرينة على مستوى آخر لوجودنا الفعلي في العالم نستدل عليه من خلال الوضع الذي نمثله او الحال الذي نكونه. فنحن اذ نحرص، نخشى ونقلق، او نطمئن ونسرل لوقفتنا في العالم، انما نكتشف اننا في العالم فعلاً. غير ان هذين المستويين لا يستوفيان طبيعة وجودنا وبما يرجع الحديث عن مستوى ثالث من الحرص، ويكون هذا المستوى من خلال كوننا سابقين لانفسنا في العالم، اي كوننا نذايع من الى ما سيأتي، ففي انضوائنا في العالم انما نتجه الى الامام، الى ما نتوقع ونتأمل وقوعه او تهييب حدوثه، الى ما نمثي النفس تحققة او تعاشيه.

ونحن، بحسب هايدجر، «مطروحوون» في العالم. بيد ان استجابتنا او خضوعنا لهذه الحقيقة، وهي حقيقة انهماكنا فيما يدخل نطاق «متناول اليد»، لا يقتصر على لحظة الآن وانما يتجاوزها الى ما نستطلع اليها من احتمالات وامكانيات متوافرة، وإلى ما نشهد بلوغه. وعلى هذا الوجه تنكشف لنا الامور.

الى ذلك فإن اوجه الاكتراث الثلاثة هذه، وان بدت مستقلة عن بعضها البعض، إلا أن توافر الواحد منها يعني توافر ما يبقى بحيث نخلص الى انه ان تكون في العالم هو ان تكون في الماضي والحاضر والمستقبل معاً. وليس في حال الاكتراث ما يجعله استثنائياً وحكراً على دارازين وحده، وطالما ان دارازين ليس بذات مستقلة عن الغير، لهذا فإن حال الاكتراث غالباً ما يكون حالاً مشتركة مع الآخرين.

ان من عواقب سيادة انطولوجيا الحضور او الحدث، على ما يرى هايدجر، انها حالت دون نشوء انطولوجيا ديناميكية قد استعاضت عن ذلك بانطولوجيا الثبات والاستقرار، وهذا بدوره ما حال دون مفهوم للزمن او «الوقتيّة» من حيث انها بنيتة اكرائشاً وانضوائشاً في العالم، بكلمات اخرى، فلقد قدمت الانطولوجيا التقليدية المكان على الزمان معتبرة للعالم قضاءً هندسياً بالدرجة الاساس. ولكن حيث ان الاكتراث لهو السمة البارز لانضوائنا في العالم فإن معنى كوننا في العالم لهو معنى

وقتي، او كني مرهون بمحدودية وجودنا المتوزع على ابعاد ثلاثة، للماضي والحاضر والمستقبل، وما يصوغ فهم الكينونات الكائنة انما هو ابعاد وجودها الوقتيّة هذه. بل ان الوقتيّة لهي الشرط المفارق لان يكون عالم دارازين عالم كينونات ذات معنى. لذا فإن معنى الكون الذي تؤسسه من خلال فهمنا، انما يرسو على اساس البنية الوقتيّة الكامنة في هذا الفهم.

بيد ان كون دارازين في العالم طبقاً لهذه الوجة من الاكتراث لا يكفي لأن يكون الكون الاصيل للنشوء. فهذا محض وجود كل يوم، وهناك بون شاسع ما بينه وبين الوجود الاصيل. فاستغراق اللره في حياة كل يوم قد يقضي الى ذوبان في الغير يصيره جزءاً من ذاتهم. وهذا بحسب هايدجر من ابرز مظاهر انعدام الاصاله. ومثل هذا الذوبان انما يحول دون اتخاذ دارازين من نفسه قضية والسعي الى الاصاله لا يكون ما لم يصنع دارازين قضية من ذاته.

حري بالايضاح ان المسافة الفاصلة ما بين الاصاله وانعدامها ليست بتلك المسافة الفاصلة ما بين الشيء ونقيضه. ففي باديه الامر يكون الاستغراق في سبيل الغير، اي انعدام الاصاله، ومن ثم يتخذ دارازين من نفسه قضية بغية اكتسابها بحيث يكون الانتقال الى الاصاله بمثابة تعديل او تلطيف حالة الاستغراق في مسالك الغير وسبل حياتهم.

وما يكبل يدَي دارازين عن الشروع بالتعديل المطلوب نشداناً للحلاصه لهو القلق. فهذا الاخير انما يجعل الاشياء تفقد اهميتها وجدواها وتجعل المرء اسير الحس بعدم الانتماء الى العالم. غير انه لفي القلق نفسه يعي المرء احتمالاته وامكاناته بمعزل عن تلك التي يريسيها الغير ويكرسونها. وبذا فإن القلق يسهم وان على نحو غير مباشر في ايقان المرء لحقيقة فرديته، اي ان كونه هو كيان حر وانه ما يفتخاره لنفسه. فالقلق بالمعنى الهايديجي يفرضه على الحد الفاصل ما بين سبل وطرائق الغير وتاويلاتهم، وما بين ما ينكشف لناظره من امكانيات واردة وحرية موعودة.

ونحن نثبتن فرديتنا من خلال تبيننا ان مشاريعنا وامكانياتنا لا تقتل الا بالوت. اي اننا نأخذ المنية بالحسبان كحد للاكتمال الذي لا يمكن بلوغه ما برحنا احياء. بيد ان ما يحضُننا على نشدان الاصاله هو ذلك الوجدان، ذلك الصوت الذي يعلمنا بأن وجودنا في العالم وجود لا تتحقق فيه امكانياتنا ولا نكون فيه ممكنين بزمام مصرنا لهو وجود يجعلنا مذنبين. وانه ان اللقيد الاضافة الى ما يقوله هايدجر ما لا يضم المرء امام خيارين لا ثالث لهما، اي اما مع الغير او ضدّه، فضلاً عن اللوجودية التي قال بها سارتر واتباعه، فإن الاصاله في عرف هايدجر لا تعني التمرد على المجموع او الانعزال عنه. فليس من انعدام الاصاله في شيء ان تكون في العالم مع الغير طالما لم يكن وجودك وجوداً بين آخرين.

ولكن كيف يكون مثل هذا الامر؟

قلنا ان دارازين واع وعي القلق على تحقق امكانياته واكتمال ذاته بما يجعله مستتباً امر الموت احتساباً للتوجه وجهته على الدوام. بيد ان التوجه نحو الموت ليس الوجهة الوحيدة التي

يسلكها دازاين، فهناك أيضاً وجهة الولادة، أي البداية. فكما أن النزوع إلى الموت هو نزوع إلى الاكتمال، فإن التوجه نحو الولادة هو نزوع إلى البدء، إلى الإرث الذي يؤهل إلينا من أسلافنا. ونحن إذ نتجه إلى الماضي إنما نفعل ذلك بغية استقاء كل ما يفيدنا، وما يكشف أمامنا احتمالات كوننا، في سياق الماضي نحو المستقبل.

وبما أن إرث البداية ليس حكرًا على دازاين وحده، حتى وإن سلك دازاين سبيله الخاص في العودة إلى البدء والنهل من ذلك الإرث، فإن هذا ما يجعله عرضاً واحدة مع ما يشاهدونه هذا الإرث، وبهذا لا يكون دازاين فرداً متفرداً ومنعزلاً عن المجتمع، وإنما مع الغير، وتحديدًا مع «جيل» يسعى إلى الأصالة.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل يمكننا أن نستشف من تحليل هايدجر لكون دازاين ما ينم عن ملامح رؤية سياسية أو أيديولوجية بما يبين الواع الفلسفي لمشاعيته النازية؟

لا مكان لأجابه حاسمة هنا، فمن وجه لا يمكن الزعم بأي حال من الأحوال أن فلسفة هايدجر، انطلاقاً من أحيائه لسؤال الكون، هي أيديولوجية سياسية مقفلة، ومن وجه آخر فإن في موقف هايدجر من الفلسفة التقليدية، وتحديدًا ما يسميه بـ«انطولوجيا الحضور»، وموقفه من التقنية ومن الحداثة عموماً ما يدل على أن فلسفته غير بريئة من التزامه بالنازية على ما سنحاول إثباته.

التفكير والتقنية والحداثة

معلوم أن هايدجر يتكلم عن نهاية الفلسفة، وما النهاية المعنية إلى نهاية ذلك التقليد الذي صير إلى إتباعه منذ عهد افلاطون آل إلى هيمنة ميتافيزيقيا الحضور على التفكير الفلسفي، فعوضاً عن الالتفات إلى سؤال الكون، انشغل الفلاسفة بمعرفة ما هناك من جوهر أو هيولى أو غيرها مما يبرهن على حقائق راسخة أو ثابتة مما هو حاضِر في العالم حضوراً يكفل استمراريتها وهويتها.

وإن تنتهي الفلسفة هو أن يبدأ التفكير بالمعنى الهايديري للكلمة، أي التفكير الذي يهدم الصرح الفلسفي القائم ولكن من دون أن يحاول بناء صرح آخر بديل له.

فليست الفلسفة بما هي تفكير محاولة لسوق إجابات جديدة لاسئلة قديمة، وليست هي ضرب من التفكير حول شيء ما وإنما هي تفكير الشيء المعنى، فلا يرمي التفكير الهايديري بلوغ «الحقيقة» التي غابت عن انتباه أو فطنة الأسلاف، وإنما يسعى إلى تمهيد مرات وتنظيف أخرى في ما قد تم التفكير به.

وإذا ما ساورنا بأن ظن هذا ضرب من النشاط الفكري لا طائل تحته، وهو ما قد يوحي به، فإننا نكون من ذلك أبعد ما نكون عن الحقيقة. ويكفي أن ننبه إلى أن انعدام الغرض المعين تعييناً مسبقاً ليس يعني لزماً بأننا سننتهي إلى الجري في متاهة. وما إفلاح هايدجر في وضع حد لهيمنة ميتافيزيقيا الحضور في الفلسفة إلا إحدى النتائج الحاسمة لمشروع تفكير الفلسفة انطلاقاً من التساؤل في معنى الكون.

إن التفكير لامر ملازم للّب الكيان الإنساني، على ما يجادل

هايدجر، ولذا فإن تفشي الطيش ما هو إلا عاقبة منطقية للقرار من التفكير. غير أن الإنسان الحديث لا يفر من التفكير فحسب وإنما ينكر حقيقة قراره أيضاً. ولكن كل من الصواب الزعم بأن الناس في العصر الحديث فارّون من التفكير ومنكرون لهذا القرار أيضاً؟ يعين هايدجر ما بين نوعين من التفكير، الأول هو التفكير الحسابي الذي يستوي ورفض حسابان شروط محددة بغية التوصل إلى نتائج وأغراض محددة، وهذا على ما هو مشهود الضرب الرائع من التفكير في الحقول الأكاديمية ومراكز البحوث وغيرها من المؤسسات العاملة في سبيل توفير أكبر قدر ممكن من المعلومات. أما الثاني فهو التفكير التأملي الذي تنتيجة القرار منه يقضي الطيش في عالم الإنسان المعاصر، ومن ثم انكار هذا القرار.

ولئن زعم هايدجر أن التفكير التأملي هو نشاط مغاير أو تلقائي للكيان الإنساني، فإنه حتماً لا يقصد بأنه نشاط مغاير أو تلقائي والأما يمكن القرار منه. ذلك أن هذا النحو من التفكير يحتاج إلى قسط من الجهد لا يقلّ في غالب الأحيان عن ذاك الذي يتطلبه التفكير الحسابي. غير أنه خلافاً للتفكير الحسابي لا ينهض على أساس من التعليم الطقوسي ولا يتطلب التدرج في مرافق عملية منهجية، فكل امرئ قادر أن يفكر تفكيراً تأملياً في كل ما يعنيه ويشغله. بل إن هذا بالذات ما في وسع الإنسان فعله طالما أنه كائن مفكر أصلاً. بيد أن التفكير التأملي لا يرمي إلى تشييد صروح أو أرساء نظم معرفية يُصار على هنداسها إلى تكريس حقائق جديدة ومحاوَر مختلفة.

وعلى ما يرى هايدجر فإن الطيش كعاقبة من عواقب القرار من التفكير ليس إلا مظهرًا من مظاهر انعدام الأصالة. فإمره معدوم الأصالة إنما هو ذاك الذي يفر من التفكير متوانياً عن تعديل كونه الناذب في طرائق الآخرين متجاهلاً بذلك ما يستوي أمامه من امكانيات واحتمالات.

وما القلق الذي يدفعنا إلى القرار من التفكير فيما هو متيسّر لنا الآن من عوامل إحساس دازاين بأنه ليس على الحرح والسعة في كيانه وحيث يكون. وهذا على ما يجادل الفيلسوف الألماني من أوجه الانقطاع عن البداية، عن الارت وعن التربة الأصلية للامر. فالفان من وجه التفكير إنما هو ذلك المتشرد النازح عن موطنه الأصلي واللجوء قصراً إلى عالم يعجز عن الإحاطة أو الإلمام به.

ويزعم الفيلسوف الألماني أن الانقطاع عن الجذور والتشرد لهما من سمات الإقامة في المدينة الحديثة، غير أن ذلك لا يعني بأن هايدجر يدعو إلى العودة إلى الريف، بل أن أولئك الذين حكموا أعرش طوال حياته عن الاستقرار في المدينة وأبدى مقتناً شديداً لها فهذا لا يدل على أنه كان غافلاً عن حقيقة أن الريف نفسه لم ينح مما لبّ بالعصر الحديث برعته من فقدان أصل وجذور، سيان أكان ذلك في المدينة أم في الريف. بل أن أولئك الذين حكموا في الريف غالباً ما اظهروا ميلاً إلى نمط من الحياة ينم عن تشرد لا يقل عن تشرد أولئك الذين حكموا على النزوح. فهم بحسب تعبيره مقيدون طوال الوقت إلى الانبعاث أو المريء، فيما تحملهم الأشرطة المصوّرة إلى ملكوت خيالي غير مالوف ماحنة إياهم وهم عالم ليس بعالم على الإطلاق.

تكون ملائمة في يوم ما إعادة الاسماك بذلك الاصل القديم،
الأخذ بالتلاشي، وإن كان امسأكه على شكل مختلف.

ومجمل العبارة أن التفكير التسامحي وليس الفلسفة على
وجوهها المعهودة، ما يمكن أن يحذر بني الإنسان من سطوة
التقنية على وجودهم، فالفلسفة في سعيها الدؤوب إلى اثبات
منطقها إنما تبدو وكأنها تستوي وفق منطق التقنية نفسها، أي
أنها بذلك أقرب إلى التفكير الحسابي منها إلى التفكير التأملّي.

ويذهب هايدجر إلى حد اعتبار التقنية بمثابة الاعراب
العملي على اكتمال «المتافيزيقيا الذاتية»، أي تلك المتافيزيقيا التي
جعلت الذات مركز الكون ومصدر المعرفة والمقياس العقلاني
لكل ما هو حقيقي أو واقعي، فمُنذ ديكارت شاع الظن بأن العالم
قابل للعرض لمشيشة الإنسان، وأن ثمة لا حدود تحدّ الإرادة
الإنسانية إذا ما شامت فرض سلطانها على الوجود. ولقد نُظر إلى
التقنية كمحض وسيلة لتسخير الطبيعة لمشيشة هذه الإرادة،
وبهذا المعنى فإن التقنية في استوائها وفق الفصل ما بين الذات
والموضوع، وفي نزوعها إلى الهيمنة على كل ما هناك إنما هي
العاقبة الأجل للحداثة الفكرية والسياسية المتناسية للسؤال
الأساسي الذي انبرى هايدجر منذ البداية إلى إحيائه: «ما معنى أن
تكون؟»

ولا شك في أن رؤية إلى الحداثة كهذه إنما تتم عن نقد صارم
لها، فهل يمكن الخلوص إلى أن هايدجر كان معادياً عداءً صريحاً
للحداثة؟

إن لفي أدانة هايدجر لحياة المدينة وندبه لما ألت إليه الحياة
في الريف يفعل الاسماء الذي أعلمته فيه تقنية الاتصالات، فضلاً
عن تشبيهه على مصطلحات مثل «التربة» و«السد» و«الجماعة»
و«الامة» وغير ذلك من مصطلحات ما يجيز القول أن الفيلسوف
الاماني لهو سليل تيار عريق في المانيا عُرف بعدائه للفلسفة
الانوار، أو للحداثة، وتبلور على نحو خاص من خلال أطروحات
الفيلسوفين الكبيرين جورج هامان وغوتليب هردر ثم ما فتئ
أن انتعش على وجه مستبيري في كتابات فرديناند توينيس
واوزوالد اشبنغل نهاية القرن الماضي ومطلع هذا القرن المنصرم.
وكان هذان الاخيران حذراً وبالغا في التحذير من مغبة غلبة حياة
المدينة على حياة الريف، وغلبة شكل المجتمع على شكل الجماعة
والدولة على القيادة الوراثة التقليدية مما رآيا فيه اندثاراً بإنهيار
بل بكارثة محققة.

فإن يستعاض عن القرية بالمدينة فإن ذلك مضى إلى تشتت
شمل الجماعة وانقطاع اواصر علاقاتها القائمة على صلة الدم
والقراية وتبدد ثقافتها التي توحدتها وتمنحها هويتها المتميزة
عن هوية الجماعات الأخرى، فيخالف الريف موطن الجماعة
الاصلي يجمع في المدينة مجتمع هو بمثابة جسم مصطنع، أو
غير طبيعي، ينهض استجابة لعقد تسوغه المصالح العامة
المشتركة ولتنظور الاجتماعي الحديث. على هذا تكون حياة المدينة
معدومة الروح طالما أنها محكومة بالرأي العام وهرمية التفكير
الحسابي ووسائل الاعلام ذات النزوع الكوزموبوليتاني الذي لا
يُقر بهوية أو ثقافة متميزة، وعلى ما يميز الكاتبان الالمانيان،

فالعلة، إذن، كامنة في حقيقة أن الاصل قد امسى عرضة لخطر
«روح العصر». وما هذا العصر إلا العصر الذري الذي لا تتجسد
روحته في الخطر الناتج عن توافر التقنية (الذرية) فحسب، وإنما
ايضاً، وربما الاهم، في سطوة التقنية الحديثة على حياة البشر
سطوة تامة، فالقوة الكامنة في التقنية الحديثة، إنما تتحكم
ببطبيعة العلاقة ما بين بني الإنسان وكل موجود آخر.

هل يستخلص من ذلك أن هايدجر كان معادياً للتقنية
الحديثة؟ أنه كان نوستالجيّاً انفعالياً يندب ماضياً مجيداً حين
لم يكن للتقنية سلطان على الانسان؟

يرى هايدجر أنه لن الحماقة مهاجمة التقنية هجومياً امعى،
فمما لا يمكن انكاره أن التقنية قد امست حاجة لا غنى لنا عنها.
والمشكلة إنما هي في قصورها عن الانتقال إلى هذا العصر الجديد
وعجزها عن تأمل ما هو قبض الصدور فيه. إذ لا يبدو أن ثمة من
هو كفئ للاسماك بدفة التقدم في هذا العصر الذري. (النازية)
وحدهم، على ما سيصرح الفيلسوف، بعد عقود على سوق هذه
المحاجة، كانت سائرة في الطريق القديم، غير أنها سرعاً ما
زاحت).

غير أن رؤية كهذه لا تقضي بالفيلسوف إلى التسليم التام
بالعجز. فالأمل قائم ما قامت امكانية التفكير التأملّي، تفكيراً فيما
جرى وما يمكن أن يجري خاصة فيما يتعلق بالعلاقة بالتقنية.
من حيث أنه يفترض تجاوز ما يصعب تجاوزه، أي الرفض
والقبول معاً، أي بأن تقبل التقنية من وجه ونرفضها من أنبيها
من وجه آخر. فمهمة التفكير التسامحي والمالة هذه ضمان
استخدام التأثير التقنية وفق ما يتطلب الحال، وفي الوقت نفسه
تركها وشأنها كاشياء لا تؤثر على دواخلنا. وهذا «مسلك»
يسميه هايدجر بـ«الانطلاق نحو الاشياء» بحيث تُدخل التقنية
إلى حياتنا اليومية شريطة أن نتركها على حدة كاشياء غير ذات
وجود مطلق وإنما كوجود يعتمد على ما هو ارقى منه طبيعة.
وعلى هذا فبدن العلاقة بالتقنية لا تعود محض علاقة غامضة
للمعنى أو معدومة.

وتبعاً لهايدجر فإن في كافة العمليات التقنية معنى ليس من
صنيعنا رغم أنه يفترض ما يصغفه الانسان أو يسك عن
صنعه. وإن هذا المعنى الذي يخاط التقنية إنما يخفي نفسه عنا.
غير أننا إذا ما تنبهنا له تنبهاً متواصلاً لاستجلبنا حقيقته
المسترة ولادركنا أنه يلازمنا في كل مكان من عالم التقنية،
ولامتنا الوقوف في ملكوت ذلك الذي يخفي نفسه عنا لحظة
الذنو منه. وما ذاك الشيء الذي يظهر نفسه لنا ويخفيها في أن معاً
الأ ما ينم عن الخصال الجوهرية لما نسميه باللفز. والمسلك
الأخر الذي يقبض لنا الانفتاح على المستر في التقنية، إنما هو
بحسب عبارة هايدجر «الانفتاح على اللفز».

وعلى ما يخلص الفيلسوف الالمانى فإن الانطلاق نحو
الاشياء والانفتاح على اللفز هما مسلكان يهباننا امكانية الاقامة
في العالم على وجه مختلف. فهما يعادنا بأرض واساس جديدين
حيث نتاح لنا الاقامة والدوام في عالم التقنية من دون أن يتعدونا
خطر الغناء بواسطتها. فهما يمنحاننا رؤية إلى اصل جديد قد

نسيان الكون الاول، وهذا النسيان ما هو في الحقيقة الأ من قبيل «انسحاب الكون»، بما يعني ان الكون امسى نسياناً لذاته، وأنه بالنتيجة صار نسياناً وانسحاباً يخلفان الانسان امام محض صلة بحضور الكائنات الميسورة لسلطانه. ومن هذا يُستدل بأن كلتا الميتافيزيقيا والتقنية، من حيث ان الاولى نسيان للكون في سبيل اخزال الكائنات الى محض موضوع لذات، وان الثانية بما هي عملية تحويل غير محدود بغرض الاستهلاك، يمكن ان تُعتبر بمثابة انسحاب الكون، او الكون كإنسحاب، بما يبيح الخلوص بأن كلتيهما اساس الكون نفسه.

ورغم ان هايدجر لا يعتبر السيطرة التقنية، من حيث انها اكتمال الحادثة، وبما يضي الى النسيان، بمثابة نقيسة من نقائص بني الانسان، الا انه ليرى ان نسيان الكون هذا لهو العائق امام تحقيق المرء ماهيته تحقيقاً تاماً. فالميتافيزيقيا عبية كداء امام انضواء المرء في الكون، وبالتالي تحقيق المرء ماهيته. فهي بما انها ضرب من الانطولوجيا الذي يطرح سؤال الكون قاصداً كل كائن على حدة، او سائر الكائنات مجتمعة، فإنها تحيلنا الى الكون بإعتباره الكائنات الكائنة. وما هذا إلا بالالتباس تكون حصيلته ان نسيان الكون يضي من دون ان يُسار ادنى انتباه. فيقع النسيان في التناسي، بينما يبقى هجران الكون للانسان مطوراً، والنتيجة نسيان ما ينبغي تذكره (اي بأن نتذكر اننا قد نسينا او نناسينا الكون) نسياناً مضاعفاً طالما ان التفكير في الكون لهو بحسب هايدجر تفكير في نسيان الكون كانسحاب بما يضي بأن هذا النسيان لهو في موضوع الملاحظة والجدل، وعلى هذا يكون تاريخ الكون تاريخاً مزدوجاً.

واذ يرى هايدجر من جانب آخر، ان الانسان قادر على تجاوز هذه العبقة فإننا نلغى انفسنا حيال التيقاس، ومصدر الالتباس في تعيينه لموقع النازية ازاء الحادثة، فيبعد ما يتبدى ان النسيان مصر، اي امر تاريخي، يتبين أن لا تناسي النسيان ولا تذكره بواقعتين تاريخيتين، وانهما اقرب الى كونهما صنعة البشر، طالما ان امر مقاومة التقنية، او الاستسلام اليها لهو متوقف عليهم.

وانه ليصير جائزاً القول، على ما يجادل الكاتبان المذكوران، ان مشايعة هايدجر للنازية، انما هي مستمدة من فلسفة تنطوي على دعوة الى ما بعد الحادثة، وفي الوقت نفسه كدعوة الى معاداة الحادثة نفسها. فيما الا فر من إكتمال الحادثة على وجهها التقني، فتمتة حاجلة الى نظام سياسي يكفل الشروط التي تتيح التطور التقني، والنازية لهي النظام الذي يكفل أمراً كهذا.

وبما ان إكتمال الحادثة، من وجه آخر، لهو عقبة امام تحقيق الذات، فإن ثمة ما يدعو الى ارساء اساس ذاتي لمصيرنا بما يمكن ظهور ارادة تستعظم شروط التناكب (العودة الى الماضي) لئلاوة النزوع التقني الى جعل النسيان أمراً ثابتاً. ومن ثم فإن القضية لا تعود مجرد تحقيق الحادثة وانما ايضاً تدمير كل ما من شأنه اعاقه سبيل الفكر كذاكرة الكون. وبهذا فإن عداء النازية للحداثة يكون عاملاً لا غنى عنه في الفعل المأمول.

فإنه في حين ترمز الثقافة الى ما هو طبيعي وتقليدي من انماط المعاش والتنظيم للجمعية والى ما يتسم بالأصرة العميقة مع الارض والمائلة والجماعية الدينية والريفية، ترمز الحضارة الى المدينة والرأسمالية وجني المال والفايدة والنزوع الثقافي الكومونبوليتاني مجرد الولاء لاية جماعه او امة.

وانه لعل لدى الاستنارة بإطروحات كهذه يخامر هايدجر الشك في ان تكون الاشكال السياسية الحديثة، سواء اتبعت سبل التعددية الليبرالية والديمقراطية ام جندت نحو الاستبداد والكلانية، مؤهلة لمواجهة خطر التقنية الحديثة. بل وحتى واخر ايامه تشبث الفيلسوف الالماني برأيه ان لا الديمقراطية الغربية ولا الشيوعية قادرتان على قهر سلطان التقنية، وان النظام السياسي الوحيد الذي كان مؤهلاً للقيام بهذه المهمة هو النظام النازي.

وعلى ما يجادل الكاتبان الفرنسيان لوك فيري والس رينو فإن تعويل هايدجر على النازية في التعاطي تعاطياً سلاشاً مع ظاهرة التقنية الجاحمة انما مرده ان النازية نفسها لهي انجاز حداثي في الوقت نفسه الرد للممول على عدوى الحداثة وتبعاتها.

فبينما تعجز النظم الديمقراطية عن التكيف مع مطالب الوجه العملي لإكتمال الحادثة، اي من خلال التقنية، فإن النازية تتمتع بقسط من العظمة الاساسية ما يخولها تبين هذه المطالب والاستجابة اليها. والديمقراطية من حيث انها مثال سياسي يقوم على فكرة الفردية المستقلة والادارة الذاتية تنتمي منطقياً الى الحداثة، غير ان موقعها في الحداثة مقارنة مع موقع النازية اشبه بموقع فلسفة كائنة، القائلة باستقلال الارادة الانسانية، مقارنة مع فلسفة نيتهش المادية بمرادة القوة. فما الاول الا طور تحضيري يهد السبيل لظهور الثانية بما يعني ضرورة تجاوز الديمقراطية الى نظام سياسي اكفأ في الاستجابة لمطالبات الحداثة. فالحداثة السياسية في نزوعها الى تجاوز الديمقراطية انما تنزع الى تجاوز ذاتها الى ما يستوي امكنياتها وطموحاتها، وهو ما لا تفلح الا في النازية التي تكون في مثل هذه الحال بمثابة سياسة «ما بعد الحداثة». وعلى هذا الوجه تكون النازية نتاج الحداثة.

غير ان النازية، من وجه آخر، لهي وحدها القادرة على ان تكون الرد الصارم على الحداثة، ومن ثم دره اخطارها في تجليها العملي، التقنية. وفي هذه المرة يُصَار ابطال الديمقراطية، لا ليعوضها عن الاستجابة لشروط الحداثة، وانما لانها تنشأ عن المفهوم والمنطق نفسهما اللذين تنشأ عنهما التقنية الحديثة. اما النازية، فهي من حيث انها متجاوزة لمفهوم ومنطق الحداثة، فإنها لتسمي وحدها الكفيلة بالحيلولة دون الرضوخ لسلطة التقنية رضوخاً تاماً.

ويورد الكاتبان الفرنسيان هذا الالتباس الذي يشوب تقدير هايدجر لموقع النازية حيال الحداثة الى إلتباس يكمن في عمق اطروحة الفلسفية المتمثلة في كتاب «الكون والزمان».

وتبعاً لما يري هايدجر، فإن هيمنة التقنية ليست عاقبة ضلال او سوء تدبير، وانما مرجعها جذور التاريخ حيث حدث

التاريخ والسياسة

قلنا ان السؤال الرئيسي الذي انبرى له هايدجر هو سؤال الكون المتني، وان كافة الاسئلة الاخرى لم تكن عنده سوى ما يشق ويتفرع عن ذلك السؤال. ولهذا فقد كان من الطبيعي الا يقدم الفيلسوف الالماني نفسه كفيلسوف سياسي بقدر ما كان من الطبيعي الا يظهر بمظهر الفيلسوف الاخلاقي او العلمي او الجمالي. فمفاهيم مثل السياسة والاخلاق وعلم الجمال والعلم ما كانت لتدخل في نطاق مشروعه الا كموضوع تدمير او تفكيك. غير ان هذا، على ما بسطنا القول، لا يبرر موقف هايدجر السياسي المفرط في صراحته بإعتباره محض موقف عابر، او هفوة لبيب لم تسعفه فلسفته في تداركها. وعلى ما رأينا فقد تطلع هايدجر الى النازية بمشابة الامل الوحيد للنازعي من سطوة التقنية الحديثة، وان هذا التطلع انما ينبثق من عدم تصوراتها الفلسفية فيما يتعلق بالسؤال الاساسي، على الاقل فيما يجادل لوك فري وآلن رينوا.

حري بالملاحظة ان إرجاء السؤال السياسي، او إلحاقه بالسؤال الفلسفي، ما هو الا انكار استقلالية هذا السؤال استقلال الواقع السياسي نفسه واستوائه وفق شروط ومعايير خاصة. وهذا بعد ذاته انما ينم عن موقف سياسي لا يختلف في منطقة عن موقف من يدعو الى إلحاق السياسة بالاخلاق او بالدين او بالاقتصاد. بل ويحق القول انه ما سوغ انشاء هايدجر في الحزب النازي. وعلى ما يذهب صاحب كتاب «هايدجر والسياسة»، فإنه بسبب اقتراضه الفلسفي المسبق زين الفيلسوف لذات نفسه النازية كصاحبة مهمة تاريخية لم تكن في الحقيقة مهمتها، ومن ثم فإنه لم يكن في وسعه الا أن يرى ما لم يكن هناك منذ البدء.

ولكن ما الذي اعنى بصيرة مفكر بحجم هذا الفيلسوف الالماني الكبير عن حقيقة النازية، حتى بعد اندحار هذه الاخيرة ونهاية الحرب؟

المحقق ان هايدجر كان كارهاً للسياسة بوجهها العلماني. وهذا عداه لم يكن نادراً بين مثقفي جمهورية فيمار الذين خروا هشاشة مفهوم السياسة مفهوماً بطلوة ذات مؤسسات وهيئات تمثل وترعى مصالح قطاعات وطوائف اجتماعية مختلفة. وهم ايضاً لم يفهم ذلك الفصل ما بين ما هو سياسي وما هو اخلاقي او ما بين الدار العام والدار الخاص.

وبالنسبة لهايدجر على وجه خاص فإن مثل هذه السياسة المتجلية انصع تجل في النظم الديمقراطية الغربية، انما تسهم في احكام سيطرة التقنية وتجرد بني الانسان من جوهرهم الداخلي. وحيث ان الفيلسوف الالماني قد راهن على النازية لدره خطر كهذا فلقد أمل بان يلعب دور المرشد الهادي للحركة النازية الى السبيل اللذي الى الاعتناق من تبعات الحداثة وخاصة التقنية.

فعل رغم ما اظهره هايدجر من تعصب ألماني، الا انه لم يكن عنصرياً عنصرية الحركة النازية نفسها. فهو لم يأخذ بالعداوى البيولوجية التحليل التي اخذ بها النازيون والتي ترى

ان البشر كاعراق منها ما هو ارقى ومنها ما هو ادنى. بل ان الفيلسوف سعى الى دفع الحركة بعيداً عن مثل هذه النظريات الطبيعية البنيئية مشدداً على ما هو روجي النازع فيما تمته، او حسب ان النازية تمته وفيما تصبو اليه. ومن ثم فلقد أمل بان يلعب دور الفيلسوف المرشد لفكر من اعتقد بأنهم قيد العمل على التخلص من السياسة جملة وتفصيلاً والاستعاضة عنها بنشاط عام روجي الطابع او تأملي يهيئ ويصون الجوهر الانساني. غير انه سرعان ما خاب رجاءه. فاصطدم مفهوم هايدجر وامله بالواقع الفعلي للنازية. ولئن اخفق في اداء الدور الذي عول على ادائه، اي دور «الفيلسوف المرشد»، فإن هذا الاخفاق لم يقده الى تطوير موقف معارض وانما الى الانسحاب من السياسة انسحاباً تاماً.

على ان هناك من يرى بان اخفاق هايدجر العملي لا يرجع الى إغائه السياسة او إلحاقها بالفلسفة وانما الى شله في اقامة صلة ما بين الحقيقة والعالم العمومي. فتجادل حنة أرندت بأن هايدجر افلسح من خلال مفهومه للعالم تتجاوز العائق العهد ما بين الفلسفة والسياسة من حيث ان الاول تتعامل مع الانسان الفرد، او المجرد، في حين انه لا وجود ممكن للسياسة الا بالوجود الجمعي للبشر. فيما ان هايدجر يعرّف الوجود الانساني ككون في العالم فلقد اصر على ان يهب دلالة فلسفية الى بنية الحياة اليومية. وهي البنية التي لا يمكن الا احاطة بها اذا لم يصر الى فهمها ككون مشترك او كون مع الآخرين.

وهذا كلام صائب خاصة اذا ما تذكرنا ان هايدجر يفتقر عن سبقه من الفلاسفة من حيث محاولته اطلاق الفلسفة من اسر النظرية، وفتح مصراعيها لبايها على التجربة المعاشة. ولكن هل في ذلك ما يكفي لتستقيم الزعم بان هايدجر افلسح حيناً مستقلاً للسياسة؟

لا تغفل أرندت عن حقيقة غياب اي نظر سياسي في تفكير هايدجر على الرغم من عنايته بالوجود الانساني في نطاق «العالم العام». بل انها ترى في هذا الغياب تفسيراً لانضواء الفيلسوف في الحزب النازي. والحق فإن مفهوم هايدجر للجمهور، للغير او للهم، بحسب عبارته، ليس ما ينم عما هو اصيل او ما يسهم في بلوغ هذه الاصلالة او حتى نشدانها. فالعامة، بحسب تقديره، لتجمل الامور مبهمه. اما ما قد تم كشفه، او انكشافه، فإنها لتصره وكأنه شيء مألوف وميسور لكل واحد. والعامة تجعل الامور مبهمه لانها تستسيغها على ملها عن الوقت الاصيل، اي البنية الوقتية لكيان الكائن ذات الابعاد الثلاثة، اي الماضي والحاضر والمستقبل، بزمان الكافة، اي بملحة الآن. وعلى ذلك لا يعود في وسع دازاين تبيين محدودية وجوده طبقاً للبنية الوقتية لكيانه. وليس الاستعاضة عن الوقت المحدد لدازاين بزمان الكافة الا من وجوه شمولية العالم العمومي المنفتح على كل واحد في اي وقت كان.

وهذا اذا ما برر أمر قلبه ليرر زعم الصلاحية الكونية لمعيار الحقيقة الذي يعمل هايدجر على تقده اصلاً. فهذا هو معيار التقليد الفلسفي الذي صير ويصارع من جلاله الى السيطرة

انقطاع عن العالم والركون الى عالم من السكان الداخلي. فما هذه الرجعة الا حركة انكشاف يواجه دازاين من خلالها حقيقة وجوده وحقيقة ماهيته الاولى. ففي حركة كهذه يكتشف دازاين الامكانيات الفعلية الاصلية التي يتكون منها تراثه. وهكذا فعل اساس استيقاق دازاين لموته، فإنه يتسلم، او ليرث، الامكانيات التي تخصه منذ البدء. فان يمنح دازاين نفسه لنفسه، فإنه بذلك يهب نفسه ما يفتضه، اي تراثه بما هو حصيلة ثبات العزيمة الاستباقية المسير.

وان لقي وسع المرء اختيار ارثه على ما يستبان من حرية الفاعل المطلقة في صوغ معنى وضعه الموضوعي، واختيار المرء لارثه اشبه الشيء بإختياره لقدره. وعلى ما يستشف من استخدام هايدجر لمصطلح قدر، فإن هذا لا يختلف اختلافاً كبيراً عن معناه المتداول. ذلك ان القدر بحسب هايدجر مقيد الى الوضع التاريخي الذي يرثه المرء. غير ان كيفية فهم البشر لانفسهم لهي عامل اساسي في تعيين وضعهم. لذلك فإن تغييراً في فهمهم لوضعهم لهو من قبيل التغيير في وضعهم أنفسهم. فلذا ما ظن الناس بأن لا امل يرجى من وضعهم التاريخي، فإن ذلك فهمهم سيقودهم على الأرجح الى التسليم بعدم جدوى، او امكانية الفعل لاعتماد الايمان بإمكانية الفعل الايجابي. فان يكون المرء ذا قدر انما يفترض امكانية الايمان بأن الوضع التاريخي مكون على وجه خاص ومحدد بشكل مبني مسبقاً من الفهم للموسم. بكلمات اخرى قليلة، ان اختار قدراً هو ان تؤمن بأن الوضع التاريخي مكون على شكل خاص، وان تعزم على ان تحيا تبعاً لما تقتضيه تبعات ذلك الايمان.

وبما ان تاريخية هايدجر لهي تاريخية انطولوجية وليست معرفية، لذلك فهي محاولة للالتزام بالمشروع الانطولوجي الاصولي الرامي الى السمو على النزعة الذاتية والانزلاق الى هوة النسبية والعدمية. وبما ان القدر متوائم مع المصير، ولان رؤية الفرد الى قدره هي رؤية الى حال يتضمن مصير الجماعة، فإن معانيه لا تستبعد ان تستلني الجماعة، وانما هي تكون شخصية وجماعية في آن معاً.

ويتكلم هايدجر في هذا النطاق على «اختيار البطالة كأمير مشروط بإمكانية استعادة معان من الماضي، وكتذكّر لراهذه المعاني الماضية. فيحث ان الانسان ذو ماضٍ، فإن هذا يعني بأن ما هو قائم منذ بعض الوقت ليحكم ما يكون، وان هذا الماضي لهو مظهر اساسي لما يكون ولما سيكون ايضاً. وعلى هذا فان التفكير في ما هو تاريخي لا يقتصر فقط على علاقة الماضي بالمضي او علاقة الماضي بالحاضر وانما ايضاً العلاقة الاساسية بالحاضر والمستقبل. ان تفكر تفكيراً تاريخياً هو ان تفكر في الوحدة الاساسية للماضي والحاضر والمستقبل في كيان المرء.

الى ذلك فإن ما هو تاريخي عند هايدجر انما هو ما يبيّن بأن الاوثق صلة بالمرء، او ما هو خاصته، انما هو الماضي والمستقبل في ترابطهما الوثيق وتداخلهما مع مستقبل الكائنات الانسانية الاخرى.

ان التاريخان لقدرة على ما يرى هايدجر. وان يفلح دازاين

على التأويل العام للعالم ولزمن العالم. ومثل هذا التأويل لهو في الحقيقة مظهر من مظاهر ذوبان دازاين في الغير، ومن ثم فهو وجه من وجوه انعدام الاصلية، بما يوضح مرد عداه هايدجر للعالم العمومي. وبما ان العالم العمومي شكل من الوجود معدوم الاصلية، فإن عداه السياسية من خلال العمل على اسقاطها او استبعادها يكون امراً موروثاً في فلسفته، او على حد نهد اردنت نفسها فإننا لنعثر على عداه الفيلسوف القديم للمدينة في تحليل هايدجر لحياة كل يوم في سياق الغير، او الله، او الرأي العام، كأمير مضاد للذات، وحيث تكون وظيفة المدير العام اخفاء الواقع والحيلولة دون ظهور الحقيقة.

فأرادت التي تدعين الى الفيلسوف الألماني دوره في نقد التقليد الفلسفي القائل منذ افلاطون بازالية الحقيقة ومفارقةها للعالم، اي لتجربة حياة كل يوم، لا تتيّن عجز هايدجر على تجاوز ذلك السعي التقليدي الجذور للفصل ما بين الحقيقة الفلسفية والمدينة ومن ثم العجز عن تعريف الحقيقة تعريفاً لا يولص اصالتها و في الوقت نفسه ينظر اليها كحقيقة راسخة الجذور في العالم العام نفسه.

وما هذا في الحقيقة الأمصدر من مصادر اخفاق هايدجر الفلسفي في فهم السياسة بما نجم عن مشايعته للنازية ومن ثم انسحابه من السياسة. اما المصدر الهام الآخر، فإننا نعثر عليه في مفهومه للتاريخ، فضلاً عن تحليله للوثة الوقتية لدازاين. فكما قد اشرنا في البداية الى ان اكتمال دازاين لا يكون الا بالموت بما يفسر اندفاعه الدائم نحو النهاية. غير ان هذه ليست الرجعة الوحيدة التي يتخذها في سبيل نمامة وتحقيقه الشامل، وانما هناك ايضاً النتوج نحو البداية، اي الى ميلاده. وما الصلة التي تصل هذين الطرفين الا ما يدل على ان دازاين لهو ذو تاريخ شخصي، بل انه كيان تاريخي اساساً. وعلى هذا فإن دراسة تاريخية دازاين عند هايدجر ليست محض تقصص معرفي (ابستمولوجي) وانما هي بالاصل مسألة انطولوجية. فيما ان دازاين هو اكثرنا يقوم على بنية وقتية فإنه لن الطبيعي ان يُصار الى استقاء ما هو تاريخي من هذه البنية الوقتية بالذات، اي ان التاريخ لا يكون حوادث عامة منفصلة عن كيان دازاين.

ان ظاهرة التاريخ تُستمد من قدرة دازاين على مواجهة الموت اخذاً بكون الموت هو الامكانية الاشد خصوصية، والتي لا يمكن بأي حال تجاوزه. وبذا فإن دازاين يولج نفسه على وجه مستقل عامو عليه الامر حينما يكون مع الآخرين. فهو يفهم نفسه، بما هو كيان ملقى ضد نهاية محددة، ومُطرَح في الوقت نفسه في العالم، من خلال ما يسميه هايدجر بحالة «ثبات العزيمة الاستباقية». وهذه الحالة انما هي من مكونات بنية دازاين الوقتية، وهي تنشأ عن نشدته الاصلية. ولأنه لن خلال هذه الحالة بالذات تتكشف نفس دازاين له. بل ان هذا هو السبيل الذي يسلكه دازاين عائد الى نفسه عودة الى موقعه الاصيل ومنعتاً من ذلك التشتت الذي يلقى نفسه فيه ككائن مطروح في حياة كل يوم.

غير ان استرجاع دازاين لنفسه على هذه الوتيرة لا يقضي الى

القدرى والتاريخي ان يصنع مصيره بنفسه فإن في وسعه ان يكون حراً في تاريخه بما هو الصلة التي تصل ولادته بموته، وماضيه بمستقبله، وان يكتسب بالتالي تقليده وإرثه. وحيث ان دازاين في العالم، فإن هذا ما يدل على ان قدره قدر مشترك وتاريخه تاريخ مشترك. وان الحدوث التاريخي، على ما يعنى هايدجر، لهو حدوث تاريخي مشترك مقدر له كقدر جمعي، وانه لعل هذا الوجه يُصَـار الى تعيين الحدوث التاريخي لجماعة ما او لشعب ما، اي مصر هذه الجماعة.

وليس المصير هنا هو بذاك الذي يستجمع شتات ذاته من خلال استجماع اقدار الافراد تماماً كما ان كيان الواحد والآخر لا يمكن ان يعتبر بمثابة كيان ذوات متعددة مع بعضها البعض. ان مصير دازاين لهو في جيليه ومعه حيث يعنى في سبيل الحدوث التاريخي التام والقويوم، وانه لن خلال التواصل والكفاح ليمسي سلطان المصير حراً.

ان يكون دازاين مع الآخرين كوناً مصرياً، فهذا هو نفسه كون الجماعة او الامة. وانما تُعرَف الجماعة في سياق مصيرها او ما يسم ويتصل بهذا المصير.

اما بالنسبة لبُـلُـوغ الجماعة الحرية من خلال التواصل والكفاح، فإن في هذا ما يدل على ان الجماعة او الشعب ليسوا بمعنى سابق، او ليسوا بمن هم هناك (اي ليسوا الغير او الهم الذين يكون ذوابان دازاين في طرائقهم وسبلهم من قبيل انعدام الاصاله) وانما هم يتألفون ويتشكلون من خلال ما يتخفون من قرارات وما يُظهرون من جهد عزميهم المشتركة.

وانه لعل هدى تاويل هايدجر للتاريخ تاويلاً مصرياً يُصَـار الى الخلو من ما هو سياسي ليس بهيئة من الافراد الاحرار يربطهم عقد يكفل مصالحهم المشتركة، اي بمثابة الوجه العلماني للسياسة، وانما كجماعة تكتسب هويتها من خلال عزمها المشترك على امكانيات معينة. وان عزميتها لهي موضوع التواصل والكفاح، اي سبيلي انعتاق التاريخ كسلطان القدر المشترك، وما يمكن ايصاله هو ما يمكن مشاطرته، ما يتم من خلال هذه المشاركة وما ينجم عنها. وبهذا فإنها في نهاية التحليل تكون موضوع الكفاح ايضاً. فالكفاح يمتثل مبدئياً في تلك المواجهة ما بين قدر دازاين ووجوده المحدود وقلقه وصوت ضميره وذنبه. ان الكفاح لفعول واقِع وعلاقة الى شيء ما، ويكون الكفاح من قبيل الوجود في العزم في علاقة مع الزمن والتاريخ، او على ما يعبر هايدجر، فإن ثبات العزيمة الاستباقية، اذ تعود الى نفسها وتتسلمها تصبح امكانية تكرار امكانية الوجود الذي انتقلت اليها. وما الاعادة هنا الا من قبيل التسلّم الصريح، بما يعني العودة الى امكانيات دازاين التي تكون هناك، اما التكرار الاصيل لامكانية الوجود التي هي هناك، اي امكانية

اختيار دازاين بطله، اي ان يتبع الواحد واحداً آخر، انما تستقر استقراً وجودياً على ثبات العزيمة الاستباقية. ذلك انه لفي ثبات العزيمة هذه يختار المرء الخيار الذي يجعله حراً لسلك سبيل ذلك الكفاح الذي يمكن استعادته والاخلاص له. ان تستعيد امرأ عند هايدجر هو ان تعتبره شيئاً جديداً. ولكن المرء انما يُقيض له ذلك اذا ما صير الى نقل ذلك الشيء، او الانتقال، على وجه يمكن ادعاؤه. ولهذا السبب فإن التراث لهو عملية تناقل تسوّغها الطبيعة التاريخية لدازاين نفسه، اي من خلال حقيقة ان في وسع دازاين ان يؤوب الى ما هو كائن، الى ما يخصه من ماض وتاريخ وإرث. وعلى قاعدة انطراحه نحو المستقبل، اي على أساس الظاهرة الوجودية الانطولوجية للعزيمة الاستباقية، وانه فقط على قاعدة الانطراح او الارتقاء الذاتي الوقتي لدازاين يكون التراث ممكناً. وامكانية التقليد لهي نفسها تتسم بعملية تكرار غير مألوفة حيث يعود دازاين، على اساس مستقبله الخاص، الى حال معطى ولكن شريطة ان يكون هذا الحال منكشفاً بطريقة جديدة ومعلناً عنه بإمكانية تاريخية متقدمة.

انه لن الغلو الظن ان هايدجر وجد في النازية ما ينطبق عليه هذا التحليل للتاريخ والسياسة، بيد ان تشديده على «القدر المشترك» و«التاريخ المشترك»، على «استعادة الماضي» و«استعادة التراث»، على «المصير» و«التاريخ المصري للجماعة» وعلى «اختيار البطل» لفيها من الاشارات ما يشي بطبيعة السياسة التي كان هايدجر مجزأاً لاعتناقها، سياسة بدت النازية لوقت غير قصير قادرة على تجسيدها الا انها، وبحسب الفيلسوف الالمانى، سرعان ما ضلّت السبيل، مما أفضى به الى اعتزال السياسة متطوياً على نفسه ربما أملأ في ظهور حركة تلي الشروط المطلوبة.

تُجَبّ هذه المقالة استناداً الى المراجع والمصادر، الانجليزية، التالية

— مارتن هايدجر

(١) الكون والزمان. المقدمة والفصل الاول والثاني والسادس من الجزء الاول، والفصل الخامس من الجزء الثاني.

(٢) مقالة في التفكير

(٣) كتابات اساسية: تعديداً، نهاية الفلسفة ومهمة التفكير، والسؤال المتعلق بالتقنية

— تشارلز غيلبون (محرراً) — مرافق كيرميجر لهايدجر، تعديداً، المقدمة ومقالة بورشيا فريدي، ومقالة توماس شهبان.

— جورج ناثان راي: هايدجر، الحقيقة والتاريخ.

— لوك فراي وآلن رينولد هايدجر والحداد.

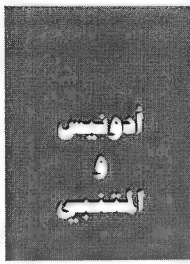
— ميغيل دي بيستغوي. هايدجر والسياسة.

— حنة أرندت.

(١) هايدجر في الثمانين.

(٢) التفكير والاعتبارات الاخلاقية

(٣) اهتمام بالسياسة في التفكير الفلسفي الاوروبى الحديث



عيسى بلاطة *

نطمح هنا إلى دراسة الشاعر المعاصر أدونيس وما له من
علائق بالشاعر العباسي المثنبي. ومن خلال ذلك نطمح إلى
إبراز فهم أدونيس للمثنبي من ناحية ومفهومه للحداثة من
ناحية أخرى، ومن ثم نأصل في عرض المبادئ الأساسية
لماهية الشعرية العربية في رأي أدونيس.

- ١ -

ذلك ريلكه في ترجمته الفرنسية. ثم عرضت له قراءة رنييه شار،
وهنري ميشو، وماكس جاكوب عام ١٩٥٥ وهو في خدمة العلم في
حلب (أدونيس ١٩٩٢، ص ٢٨ - ٢٩). وانفتحت أمامه فيما بعد
أفاق كثيرين غيرهم من شعراء الغرب عبر اللغة الفرنسية وكان أن
أصبح له أسلوب جديد في كتابة الشعر العربي منذ أواسط
الخمسينات شارك به مع غيره من الشعراء العرب الشباب آنذاك في
تأسيس حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

وقد تعرضت حركة الحداثة هذه لمهاجمة شديدة شرسة، غير
أنها صمدت وترسخت على مدى الأيام حتى أصبح لنتائجها
الشعري اليوم شأن يذكر. وفيه يقول أدونيس: «إنه، على الصعيد
العربي، أعظم إنجاز شعري، بعد انجاز الكوكبة القريفة: أبي
نواس، وأبي تمام، والمثنبي والمعري، وعلى الصعيد العالمي واحد من
أهم الانجازات الشعرية في تاريخ الابداع الحديث». (أدونيس
١٩٩٢، ص ١٥٨).

المثنبي إذن من «الكوكبة القريفة» في رأي أدونيس، وشعره
جزء من أعظم إنجاز شعري عرفه العرب. وهو مواز في أهميته
لإنجاز حركة الحداثة الشعرية العربية التي هي بدورها من أهم
الإنجازات الشعرية في تاريخ الابداع الحديث. وليس هناك جديد في
اعتراف أدونيس بعظمة شعر المثنبي، لكن الجديد أنه يقرنه
بالحداثة الشعرية العربية ومن خلاله بالابداع العالمي الحديث.

يقول أدونيس في معرض حديثه عن نشأته والتأثيرات الباكرة
عليها إن طفولته الأولى في القرية أنجبلت بالشعر العربي القديم،
وذلك بتوجيه أبيه وسهره على تربيته. إذ «كان قارئاً محباً للشعر
وبصيراً في اللغة العربية وأسرارها». ويضيف «على يديهِ قرات
بشكل خاص، المثنبي وأبا تمام والشريف الرضي والبحري،
والمعري، وعشرات آخرين، في دواوينهم أو في مجاميع شعرية -
وبخاصة «الحصاة» لأبي تمام» (أدونيس ١٩٩٢، ص ٢٦-٢٧).
فلما التحق بجامعة دمشق حيث درس الفلسفة، لم يجد في نفسه
رغبة لكي يقرأ من جديد ما كان قد قرأه من الشعر بل إنه وجد
الجامعة مكاناً يقتل الشعر والذائقة الشعرية. (أدونيس ١٩٩٢، ص
٢٧). غير أنه نظم الشعر منذ أواسط الأربعينات ليعبر عن تجاربه
في الحياة على ضوء قراءته للشعر العربي القديم وما كان يصله من
الشعر العربي المعاصر قبل تخرجه في الجامعة عام ١٩٥٤، ويخص
بالذكر منه شعر نزار قباني وبدوي الجبل وعمر أبي ريشة ومحمد
نديم وسعيد عقل (أدونيس ١٩٩٢، ص ٢٤ - ٢٦)، وعلى الرغم من
أنه لم يكن قد درس اللغة الفرنسية في المدرسة أكثر من سنة
ونصف السنة في طرطوس في منتصف الأربعينات، إلا أنه تجرأ على
أن يقرأ بهذه اللغة «أزهار الشر» لبودلير بكثير من العناية، وقرأ بعد

* ناقد أكاديمي عربي يقيم في كندا.

العدد الثاني والثلاثون - يناير ٢٠٠٠ - نزهة

في الخمسينيات وجد أدونيس نفسه يقف على مفصل حاسم للشعر العربي ولأسيما بعد مشاركته يوسف الخال في تأسيس مجلة «شعر» وتحريرها في بيروت بدءاً من شتاء ١٩٥٧م. ولم يكن قبل تخرجه في الجامعة قد قرأ شوقي ولم يكن يعرف شعر الجواهري وكان بعيداً عن جريان، على حد قوله (أدونيس ١٩٩٢، ص ٢٦). لذلك وجد نفسه أمام مسؤولية شخصية كبيرة للاطلاع على نتائج الشعر العربي المعاصر وأن يأخذ نفسه بشيء من الشدة وحسب، ولكن في التراث العربي الإسلامي بأسره فضلاً عن التراث الغربي والعالمي، فكيف على مطالعات واسعة في كل الاتجاهات.

وكان من حصاد ذلك أن تكونت في ذهنه صورة كبيرة موحدة عن مسيرة الشعر العربي منذ الجاهلية حتى العصر الحديث، وعن نموه في نظام معرفي ممدد تحت تأثيرات معاشية معينة ساعدت على تكوين تضاريسه واتجاهاته. ووجد من أوجه أن يعيد النظر في كثير من المبادئ النقدية لتقييمه، لكي يصله بما ينتجه الناس من شعر في العالم الحديث. فكان أن جمع لاختياراته من الشعر العربي على ضوء ذلك كله فيما أسماه «ديوان الشعر العربي» وذلك في ثلاثة أجزاء أصدرها بين عامي ١٩٦٤ و١٩٦٨. وكان من ذلك أيضاً أن التحق بالجامعة اليسوعية في بيروت لدراسة التراث العربي الإسلامي بعمق ونظام، وكتب رسالة دكتوراه في هذا الموضوع نشرها بعد تخرجه سنة ١٩٧٢ بعنوان «الثابت والمتحول» (١٩٧٤ - ١٩٧٨) مضميناً إلى جزءها الأصليين جزءاً ثالثاً عن الحداثة.

بعد هذين العملين الكبيرين أي «ديوان الشعر العربي» و«الثابت والمتحول»، يمكن أن يقال إن أدونيس كان قد استأنس ما اختلته نفسه من طريق في قول الشعر والتظير له منذ قصيدته «الفرار» (أدونيس ١٩٥٩، ص ٢١-٤٧)، التي نشرها سنة ١٩٥٤ وتخطى فيها أسلوبه السابق، وهي قصيدة غاضبة ترفض الراهن العربي الفارغ وتفتح إمكانية بناء حياة عربية جديدة، ويخرج إيقاعها الجديد على نظام الشطرين والقافية ولا يتبع نسقا موحداً من التفعيلات من حيث انتظام العدد والتوزيع على الأشرطة بل يسير بحرية موازيا لهيب الغضب وتموجات الفكر في القصيدة. وكان أدونيس كذلك قد ارتاح ما توصل إليه من فهم جديد للتراث العربي الإسلامي، الأدبي منه والحضاري، وللمازني والمعايير التي بها تم له الحكم على قيمه، السالف المنصرم منها والراهن الحي.

يقول أدونيس وهو يتكلم على مسيرته نحو الحداثة «أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت، كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفاهيم تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الإطار، أحب أن أعترف أيضاً أنني لم أتصرف على الحداثة الشعرية العربية، من

داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقرأه بوليه التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعرية وحدانية، وقراءة مالارمي هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرغال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة المصطنعة - بفرادتها وبهائتها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دللتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية - التعبيرية (أدونيس ١٩٨٥، ص ٨٦ - ٨٧).

بعد عمليه الكبيرين «ديوان الشعر العربي» و«الثابت والمتحول»، كان باستطاعة أدونيس أن يحض قول كل من يتهمه بمعاداة التراث العربي والدعوة للأخذ بثقافة الغرب كان يرى نفسه شاعراً يصدر عن أمم ما في التراث الشعري العربي ومفكراً يدعو لأعز ما فيه من قيم، وهي في رأيه قيم التساؤل والتجاوز والأبداع المتجدد، والامعان بالانسان وحديثه وسيادته وقدراته الفكرية والروحية لفهم العالم وأماكن العمل على الخلق والتجريب والتفكير وبناء الجديد. وهي القيم التي يتبناها أدونيس إلى الحداثة بغض النظر عن العصر الذي يتبناها أو البشر الذين يعملون بها.

يبين أدونيس مقدمة الجزء الثاني من «ديوان الشعر العربي» فيقول في القول الكبير الذي حل بالشعر العربي في العصر العباسي «من القبول إلى التساؤل: هذا هو الخط الذي ترسمه الحسابية الشعرية العربية بين امرئ القيس وأبي العلاء المعري» (أدونيس ١٩٨٦، ص ٥). ثم يشرع في تفصيل القول مبيناً ما أدى إليه التساؤل من جديد في شعر من سماهم نقادهم «المولدين» أو «المحدثين» لما عُرف عن شعرهم من توليد للمعاني وإحداث في الصور والألفاظ والتراكيب خرجا بشعرهم على ما سماه النقاد عمود الشعر. يذكر أدونيس ذلك الخروج على شعر السلف معترفاً أنه مخالف للطريقة العربية في كتابة الشعر آنذاك، ولكنه يؤكد أنه ليس خروجاً على الروح الشعرية العربية، بل إنه أفق آخر يتفجر منها وينبغيه. (أدونيس ١٩٨٦، ص ٢/٥). فهو يؤمن أن أصولية الشعر العربي ليست عادة وتقديراً، كما فهمها النقاد القائلون بعمود الشعر، ولكنها تتصل بالطاقة الروحية في الشعب وتعبّر عن ذاتها بأشكال مختلفة لأنها ناشئة من حالات ومواقف كثيرة ومتنوعة (أدونيس ١٩٨٦، ص ٢/٥).

يتضح من هذا أن أدونيس ينظر بمنظار جديد إلى الأصول الأولى للشعر العربي كما تجلت في العصر الجاهلي، ويراهنا ذات كثرة وتنوع، ويرى أن اللاحقين من شعراء العصور التالية غير مضطرين إلى نظم شعرهم متعبين أصلاً واحداً منهم، بل لهم أن يختاروا وعليهم أن يبدعوا ولا يكرروا، لأن التكرار صوت للروح الشعرية، ولأن الإبداع حياة متجددة لها. وقيمة كل شاعر ما في شعره من استحداث وابتكار متاصلين في هذه الروح. فإذا كان الشاعر ينطلق في شعره من تجربته في عصره، وهي بلا شك مختلفة

عن تجارب غيره في عصره والعصور السابقة، فإنه لا مجاله قاتل شعرا مغايرا، وهو بالتالي شعر حديث إن كان فيه طاقة فنية للتطلع والتخطي والابداع.

نظرة أدونيس هذه الى الأصول الشعرية العربية وحاجة الشعراء في العصور الطالعة الى تخطيها موازنة لنظرة الى الأصول الاسلامية في التراث الحضاري العربي وحاجة الناس في العصور الطالعة الى تجاوزها. (أدونيس ١٩٧٧، ص ٢٠٣-٢٠٧). وفي كلا الحالتين يكون التخطي أو التجاوز منطقاً من الأصول، متجذرا فيها. ذلك لأن الافلات التام منها غير مستطاع بقاها لأن في الأصول بدء الحياة والتاريخ، ويبدوها لا حياة ولا تاريخ. ومن ناحية أخرى، فإن الأصول تؤول الى الضمور والموت والاندثار إن لم يتعمدها الناس بالتخطي، إذ في التخطي الحياة والتاريخ، وهو نسخ الاستمرار بلا تكرار لأنه خلق جديد. الثالث في الأصول يتحول بالتخطي، وفي المتحول تجدد للأصول واستمرار لحياتها وبقاتها.

ينظر أدونيس في شعر المتنبي ويختار منه مقاطع وأبياتا لسديوان الشعر العربي، راقته له. (أدونيس ١٩٨٦، ص ٣٤٢-٣٦٨). وهو في اختياره يتبع المذهب ذاته الذي سار عليه منذ أخذ على علاقته مهمة إعادة النظر في الشعر العربي على ضوء حساسية حديثة وقيم نقدية جديدة. فاختياره اختيار شخصي على حد تعبيره وإن حاول فيه الإفادة من قيم جمالية فنية خالصة تتجاوز حدود الزمان والمكان، وتتخطى الاعتبارات التاريخية والاجتماعية ولكن دون نفي أهميتها ودورها (أدونيس ١٩٨٦، ص ١٢). ليس الشعر في رأيه وثيقة اجتماعية أو تاريخية، وليس قيمته بموضوع معين يتناوله، إنما هو ذو قيمة بنفسه وبالقدر الذي يرتقي فيه الشاعر من الجزئي الى الكلي: يحتفظ بجرارة التجربة الجزئية ولكن يستشرّف عمق الحقيقة الكلية، يعاين اللحظة الآنية ولكن يتعال فوقها بإبداعه. لذلك اهتم أدونيس بمهوم الشاعر وأفراحه وآلامه ومواقفه من الحياة والدنيا والناس والطبيعة، ولكن لم يعر اهتماما لما يتصل بالجموع والتاريخ من شعر للدح والهجاء وما إليهما لأنه جزء من التاريخ السياسي الاجتماعي لا من تاريخ الابداع الشعري.

ومع هذا، يختار أدونيس من شعر المتنبي أبياتا من ميمية في مدح سيف الدولة (أدونيس ١٩٨٦، ص ٣٥٦-٣٥٨). وأبياتا من ميمية في رثاء جسده لأمه (أدونيس ١٩٨٦، ص ٣٦٠-٣٦٢). وأبياتا من يائته في مدح كافور الإخشيدي (أدونيس ١٩٨٦، ص ٣٦٨). وأبياتا من داليته في هجائه (أدونيس ١٩٨٦، ص ٣٤٨-٣٤٩). وغير ذلك من شعر المناسبات. لكن اختياره يقع على أبيات التي يعلو فيها المتنبي على المناسبة في كل من هذه القصائد ليستصفي منها تجرّبت للحياة والناس، وليعبر عن عواطف إنسانية تجيش في نفسه وتظهر شخصيته بجميعة وعمق، ويتجلّى فيها وفي غيرها من الاختيارات حسن القول في

التركيب وزخم الابداع في التصوير وغنى المعنى في التجربة - حتى في تلك الاختيارات التي كانت بيتا واحدا أو بيتين أو ثلاثة فقط.

يبدو المتنبي في هذه الاختيارات وفيما كتبه عنه أدونيس شاعرا عملاقا، واتقا من نفسه، تياما على عصره ومعاصريه، ويبدو أيضا إنسانا يشعر في عمق أعماقه بأن الدهر خؤون، ولكنه لا يرضى أن يهادنه بل إنه يترفع عليه ويحتفظ بالكرامة ولا يقلل من عزمه وطموحه.

يقول أدونيس: «المتنبي يفرز نفسه ويعرضها علما فسيحا من اليقين والثقة والتعالي في وجه الآخرين وضدهم». (أدونيس ١٩٨٦، ص ٢). ثم يضيف: «إن شعره كتاب في عظمة الشخص الانسانية، يسيره جلد اللانهاية والمحدودية، الطموح الذي لا يعرف غاية ينتهي عندها، والعالم الهرم الذي لا يقدر أن يتحرك ويساير هذا الطموح». (أدونيس ١٩٨٦، ص ٢٠-٢١).

هل يعني هذا أن التعاضد والاعتداد والتكبر على الآخرين من مميزات الحداثة؟

لا، بكل تأكيد. ولكن هذه من صفات المتنبي المميزة ويجدر ذكرها في الصدارة لفهم الرجل وشعره. أما ما هو من مميزات الحداثة فيه فهو هذا التساؤل في دخلاء النفس الذي يتفرغ على قول الشاعر في جلد كزود بين محدودية الإنسان ولانهاية طموحه، وهو الجدل الذي يدل على وعي بعظمة الإنسان وما يكمن فيه من الامكانات وضروب التحقق، فإنه لا تنيسر هذه له لأن العالم لا يقدر أن يساير هذا الوعي أصيب الإنسان بشعور بأن امكاناته هدرت، فإذا كان الناس هم سبب هذا الاحباط زاد ذلك في شعوره بهدر قيمة الإنسان، وقد يدعوه هذا الشعور الى الثورة على الناس والتعالي عليهم، وما أكثر ما فعل المتنبي ذلك!

لكنه لا يياس أبدا وإن لم يبلغ غايته، ذلك أنه يقدر باستمرار أن الحياة «شروع دائم، كما يعر أدونيس، ينظر دوما الى المستقبل ليحقق ذاته لأن الوقوف عند الحاضر الأسن هو العجز الأعظم، وحياته وشعره تطلع دائم الى ما وراء الأفق، الى ما يمكن في الامكان، الى ما يغير الواقع. هذا هو طموحه، وما شعره إلا أغنياتها لهذا الطموح.

وإذا كان هذا الطموح الجامع يؤدي يصاحبه الى التقرد، بل الى الانفرد والوحدة، فليكن. «كذا كما نادى يقول المتنبي. ولكنه لا يهادن، ولا يقبل بالمسكنة والسكون، ولا يرضى بالسؤلة. قد يتالم في وحدته، لكن أله الم النفس الكبيرة يجابه بها العالم وهو راض. قد يسخر من العالم ومن أناسه صغار النفوس، ولكن سخرته سخرية الرفق للواقع الذي يريد هو أن يتخطاه ويتجاوز كل ما فيه مما يتنافى مع مثله ورؤاه للمستقبل هذه الوحدة وحدة غاضبة لا يرضيها شيء، كما يقول أدونيس. ويضيف: هي وحدة

التعالي والمطالب الكبرى والاتصال بينابيع القوة والسيطرة على العالم وتغييره. إنها الوطن الأرحب». (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ٢١).

وأكرر ظني أنها الوطن الأرحب لأدونيس أيضا، ومن هنا اعتباره المتنبي شاعرا من شعراء الحداثة. ومن أجمل ما قاله في هذا الصدد ما ختم به حديثه عن المتنبي في مقدمة الجزء الثاني من «ديوان الشعر العربي»، إذ قال: «إنسان المتنبي موجة لا شاطئ لها - دائما في حركة. إنه أول شاعر عربي يكسر طرق الانكفاء والقناعة، ويحول المصدودية إلى أفق لا يحد. شعره للحركة، للحرارة، للطموح، للتجاوز، إنه جمرة الثورة في شعرنا، جمرة تتوهج بلا انطفاء. إنه طوفان بشري من مدير الأعماق، والموت هو أول شيء يموت في هذا الطوفان». (أدونيس ١٩٨٦/٢، ص ٢٢).

ولأدونيس اختيارات أخرى من شعر المتنبي أوسع مدى من اختياراته في «ديوان الشعر العربي» وهي التي نشرها في ملحق من اثنتين وثلاثين صفحة لجمعية من الصحف العربية وزرع مجانا في صيف ١٩٩٧ في مشروع «كتاب في جريدة»، وهو عمل ثقافي عربي شاركت فيه منظمة اليونيسكو و«كتاب الشيخ زايد العربي» ويهدف إلى الاندماج الثقافي في الوطن العربي وتعميم القراءة والتواصل مع الآداب والفنون عبر العصور المختلفة. وقد سمي أدونيس عمله هذا «الدهر المنشد - المتنبي - مقتطفات» - وقدم له بمقدمة قصيرة، وزيّن الفنان العراقي ضياء العزاوي بالرسوم. ومن الصحف العربية الاثنتين والعشرين المشاركة في توزيع هذا الملحق أمثاله: «الأهرام» و«النهار» و«القدس».

في «الدهر المنشد» مختارات من قصائد وأبيات للمتنبي وردت في «ديوان الشعر العربي» وتكاد مبادئ الاختيار في الكتابين تكون هي نفسها، إلا أن أدونيس في «الدهر المنشد» قلل من اختيار ما رآه يتصادى أو يتقاطع في معانيه مع شعر آخرين وإن كانت صياغته أجمل وأغنى، وحرص على اختيار ما رآه يتصادى مع مشكلات العرب وهمومهم وتطلعاتهم الراهنة، ولا يحتاج بالضرورة إلى شرح معجمي. وعلى الرغم من اختلافه كمية أكبر من قصائد المناسبة في المدح والهجاء والثناء وغيرها، إلا أنه اختار منها ما يمثل رؤية إنسانية فيها تجربة شخصية ذات عمق وحرارة تعلق على المناسبات المحدودة. ويقول أدونيس في المتنبي: «إن شعره، كمثل حياته، بوقعة إبداعية فذة، ينصهر فيها الشخصي والجماعي، الفني والإنساني، الأصل والصيرورة، ويتألف فيها هذا كله، على الرغم من تناقضاته، وربما يفضلها». (أدونيس ١٩٩٧، ص ٥). وهو قول يؤيد ما سبق أن قاله فيه، ويؤكد أهمية الإبداع وتخطي الأصل بالصيرورة المستمرة، وضرورة الصدور عن التجربة الشخصية واقتناص المعاني الإنسانية التي تهجم الجماعة - وكل ذلك في تألف وفن يصهران التناقضات. أضف إليه إيمان أدونيس أن شعر المتنبي المكتوب قبل أكثر من ألف عام ما يتصادى مع

مشكلات العرب وهمومهم وتطلعاتهم اليوم، وكأنه يؤمن بالالتزام والتحام الشاعر بأمة وجمعيته إن كان هذا الالتزام وهذا الانتماء تابعين من نفس الشاعر عن تجربة شخصية صادقة، لا مفروضين عليه من سلطة حكومية أو حزبية أو عقائدية تقسد عليه الشعر.

أحس أدونيس بضرورة استحضار المتنبي إلى العرب المعاصرين لتجاوز شعره عن أحوالهم الراهنة ولكنه لم يكتف بالمقتطفات مما نشر من هذا الشعر، لذلك عمد إلى حيلة أدبية فيها الخلق والإبداع فضلا عن المعرفة بالتراث. فنقّص شخصية المتنبي وتلبس ظروف عصره وأخرج عملا جديدا عنوانه «الكتاب - أمس المكان الآن - مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس» (أدونيس ١٩٩٥/١). وهو عمل فريد في فكرته، طريف في طريقته، ولا بد أن أدونيس وجد فيه ما يربط عصره بعصر المتنبي وشخصيته بشخصيته، لما تبين له في كليهما من وشائج الحداثة المشتركة.

في الكتاب فصول عشرة مرقمة، تحتوي السبعة الأولى منها على شعر حر منسوب إلى المتنبي، وكل فصل من هذه الفصول السبعة يحتوي على ثمانية وعشرين مقطعاً، كل منها مطبوع على صفحة في إطار مستطيل مرقم بحرف من حروف الأبجدية ومعتوم بجاشية شعرية في أسفله. وبلي كل فصل (ما عدا السابع) قسم عنوانه «هوامش» فيه عشرة مقاطع شعرية، كل منها مطبوع على صفحة في إطار مستطيل وهو منسوب إلى المتنبي، وفيه يستوحي شاعرا عربيا من التراث ويناجيه أو يحاوره، ويسبق هذه «الهوامش» في كل من الفصل الثاني والرابع والسادس مقطوعة طويلة عنوانها «فاصلة استيقاظ» أما الفصول الثلاثة الأخيرة من الكتاب، فالثامن منه عنوانه «أوراق (أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة، ألحقت بالمخطوطة)»، والورقة الأولى منها غير مرقمة والخمسون التالية مرقمة. والفصل التاسع عنوانه «الفوات في ما سبق من الصفحات» وفيه أربعة وثلاثون فواتا. والفصل العاشر عنوانه «توقيعات» وفيه ثلاثة توقيعات، الأولى اسمه مفرد والثاني ثلاثي والثالث متعدد.

بالإضافة إلى ذلك، لكل صفحة من صفحات الفصول السبعة الأولى ذات المقاطع المؤطرة المرقمة بالأبجدية هامشان عريضان، أحدهما ويسر، في الأيمن ما يروييه الراوي من تاريخ الإسلام من السنة الحادية عشرة الهجرية إلى السنة ١٦٠ الهجرية مسحوبا على الفصول السبعة كلها بتسلسل، وفي الأيسر إشارات محقق الكتاب وتعليقاته عن قول الراوي أو أحيانا على نص القطع. أما الفصول الثلاثة الأخيرة فلا يظهر فيها الراوي، لكن للمحقق إشارات وتعليقات في الفصل التاسع منها فقط.

وينتهي الكتاب على الصفحة ٢٨٠ وهي مؤرخة في باريس، آذار ١٩٩٥.

إن فهم بنية الكتاب تساعد على فهم محتوياته، وقد يبدو

المقاريء أن المقاطع المؤطرة في الفصول السبعة الأولى هي نواتج الفكرية والفنية. لكنها على أهميتها البالغة يجب أن تُقرأ على ضوء ما يقوله الراوي ويجب أن يؤخذ معها في الاعتبار ما جاء في حواشيه وفي «الهوامش» و«فواصل الاستقبال» و«الأوراق» و«القوات» و«التوقيعات». ولا يقل عنها أهمية ما يقدمه المحقق من إشارات وفوائد.

قد لا نميل إلى اعتبار الراوي محايداً وهو القائل:

للمتنبي ذاكرة هب بتغلغل

في التاريخ وجرح يتدفق في

جرح،

وأنا قيس منه،

(أدونيس ١٩٩٥، ص ٢٦)

ولكننا ندرك أن كثرة روايته لأحداث الشقاق والخلاف والقتل واستبداد أصحاب السلطة في تاريخ الإسلام بين سنة ١١٠ هـ وسنة ١٦٠ هـ غايتها التمهيد لفهم روح التمرد التي عُرفت عن المتنبي ودعوته لاحقاق الحق. ولعله يتوسل بمعرفة المتنبي لتقديم صورة قائمة لفوضى الحكم وبؤس الضعفاء وبطش ذوي السلطة بالمطالبيين بالعدل والمساواة في المجتمع الإسلامي منذ يوم السقيفة حتى خلافة المهدي، كما يتوسل أدونيس بالنقل عنه لتقديمها للعرب المعاصرين صورة رمزية عن المجتمع العربي للعاصر. وغاية كليهما أخذ الخبرة بما مضى وتحسين الحال.

يقول الراوي في مطلع روايته:

إن المتنبي عاش ولكن في ما يشبه تابوتا

بهافر، لكن في ما يشبه مقبرة

في طقس لا تخلو سنة منه،

في طقس للقتل (وقد لا يخلو يوم)

(أدونيس ١٩٩٥، ص ٩).

ويضيف في ما بعد

لا نعرف من نحن

الآن، ومن ستكون،

إذا لم نعرف من كنا. ولذا

سأقص عليكم

من كنا -

(أدونيس ١٩٩٥، ص ١٠).

ثم يسرد مشاهد وحداث تاريخية بدءاً من يوم سقيفة بني ساعدة، ويمر بما قاساه علي بن أبي طالب وذريته وشيعته من نواجع على يد أصحاب السلطة، ثم ما لاقاه الخوارج وغيرهم من تقبيل وتمثيل من أجل العقيدة، ويذكر الصراع بين المتسليطين

أنفسهم وأعمال العنف والغدر والكيد التي ارتكبوها لنيل الحكم أو للمحافظة عليه والاستبداد به. ويعود بين الغيبة والفيئة ليتحدث عن المتنبي وما هاله من هذه الأخبار وكيف كوّنت ما أنجس منه من فيض الشعر. ويقف من حين إلى آخر ليعلق على سير التاريخ الدامي. يقول مرة:

الفكرة قتل أو مقتل:

نلكم مائدة الماضي

أثرها مائدة المستقبل؟

(أدونيس ١٩٩٥، ص ١٠٧)

ويقول مرة أخرى:

أترى أرضنا لغة في الأثر

لا يترجم أسرارها

غير قتل البشر؟

(أدونيس ١٩٩٥، ص ١٨٨).

ويتعجب من المتنبي كيف يفيض بحر التاريخ عليه وكيف

يكتب الشعر

أتعجب، لا بالريشة

يكتب، لا ببيده،

بل بالكون، وبدء

من كل حصاة فيه،

من كل عذاب،

من كل صها،

من كل ضياء،

بدءاً من كل جنين.

كلا، لن نفهم

ما أرويه،

لن نفهم شيئاً من

تاريخك، لن

نتفهم سر الحاضر

إن لم نفهم هذا الشاعر

(أدونيس ١٩٩٥، ص ٢٩٧).

وإن نحن قرأنا ما جمعه لنا أدونيس من شعر المتنبي من المخطوطة المنسوبة إليه، ولا سيما في الفصول السبعة الأولى وهوامشها، فإننا واقعون على سيرة نائية شعرية، فيها من استبطان النفس والكون، ومن استكناه المكان والزمان، ومن استنطاق اللغة والخيال، ما يمكن أن يفتح أمامنا آفاق الكشف لا عن حقيقة المتنبي وعصره وحسب ولكن عن حقيقة الإنسان والحياة

عامة.

يبدأ الشاعر بمولده في الكوفة كما أخبرت به جدته ، ثم يسير مفصلاً حياته تجربة تجربة ، من الطفولة والصبا إلى ريعان الشباب ، وذلك إلى ما قبل اتصاله بسيف الدولة الحمداني في حلب وهو في نحو الثالثة والثلاثين من عمره . (يتوقف الكتاب... / ١) إلى هذا الحد ، ولا بد أن أدونيس سيواصل تحقيق المخطوطة في جزء لاحق ليتمم سيرة المتنبي حتى وفاته مقتولا وهو في نحو الخمسين من عمره).

لا يري المتنبي سيرته الشعرية في «الكتاب» بسرد قصصي متتابع ، لكنه يختار منها شذرات فيرونها نظرات في الحياة وتحليلات لما يعمل في نفسه من آمال وتشوفاة ، وروابط لما بينه وبين الطبيعة والكون من امكانات وأشواق. يذكر محيطه وتراثه ، يسمى المكان في تنقلاته الكثيرة ، يأتس لبعض الناس الذين يعبرون حياته ، لكنه يبقى فردا وحيدا غريبا لا يرضيه أحد. ينظر إلى السديم في ذاته ويريد أن يحاصره ويقيض عليه في كلام شعري لكن السديم يبقى مازبا منه أبدا ويضطره إلى الجري وراءه دائما والرحيل في أثره بلا هودة.

ولا حاجة بنا هنا لأن نروي سيرة المتنبي ، فهي معروفة والأبحاث فيها وفي شعر المتنبي كثيرة وضافية.. وحسبنا في هذا المقال القصير أن نركز على بعض ما اختاره أدونيس من هذه السيرة وكيف صاغه شعرا حرا منسوبا إلى المتنبي ندرك منه فهمه لهذا الشاعر الذي ملا الدنيا وشغل الناس ، وندرك منه أيضا ما ينسبه إليه من حداثة يتجاوب معها العرب المعاصرون وغيرهم من المهتمين بمقابلة الإبداع العالمي الحديث.

ها هو المتنبي في العاشرة من عمره يكتب الشعر:

أتصور : هذا المدي كتل من شر
تفتت بين صلبور البشر
أترأها الحياة ضياء - بنو آدم يفتنون
شراراته؟

كي أظل بعيدا ، غريبا
أخذتني إلى بيتها كلمات
وسقتني أكسير أعشابها

زمن - جالس
مثل طفل على ركيتي ، ليقرأ ما يكتب
الفضاء
في دفاتر مسروقة
من جيوب الساء.

(أدونيس ١٩٩٥ ، ص ٢٢)

ثم يرحل من الكوفة إلى بادية السماوة ليكتسب فصاحة البدو مدة سنتين. يعود وهو يشعر أن الشر فيه يجب ألا يتبدد ولا

ينطفيء ، فهو ينتمي إليه انتماءه إلى أبيه السقاء.

أنتمي للشمر
أنتمي للحصاد احتفاء
بالحقول ، لسقاها
قلقا ، ناحلا
أنتمي للرياح ، توحد في عصفها
بين وجه التراب ، ووجه الفضاء ،
ووجه البشر.

(أدونيس ١٩٩٥ ، ص ٢٦)

يشعر أن فيه قوة تدفعه ضد الواقع القاحل الذي يحيط به
ويشعر أن عليه أن يغيره.
سأكر هذا الرهان:
يتقدم نحو
زمن ضد صحراء هذا المكان ،
وصحراء هذا الزمان
باسمه ، سوف أعطي لنفسي
سحر الدخول
وحق الدخول
إلى كل شيء.

(أدونيس ١٩٩٥ ، ص ٥٨)

ينظر حوله إلى البشر وما يعانون من عسف ويتساءل:

أنت العائش في اصطبل
لخليقة هذا العالم ،
تتمسح بالجدران وبالعبات ، وتحنى رأسك
خوفا
أو تحني طمعا
أو تحني ذلا ،
هل تشعر ، حقا
أنك جزء من طينة آدم؟
ويضيف في حاشية المقطع:
رحم المعصية
تتموج ، تدخل في عيدها ، -
هيو الأغنية.

(أدونيس ١٩٩٥ ، ص ٦٢)

هو في الرابعة عشرة من عمره ولكنه غير مستعد لأن ينحني
لن أغني لتاج -

وهو في تملل مقبم. ويسأل:
أسحابة تلقى عباها علي؟ حقيقها
لغة النجوم الأفلة -
نيه، وقافلة تضيق قافلة
وأنا الشهادة - حائرا يهذي
كمن يمضي على أشلاته
يمشي ويرتجل الفضاء
وأنا الشهادة - أرضنا
طمست
لكثرة ما تراكم فوقها من أنبياء

(الدونيس ١٩٩٥، ص ١٥٤).

يرى الفساد يعم، السجن والتعذيب والقتل والصلب وحز
الرؤوس من وسائل ذوي السلطة، والمآسي من نصيب للمستضعفين
- هل الأرض في حاجة الى نبي جديد، وقد طمست بالأنبياء
السابقين؟
النبتات ثوب
نسجت بأهدابها أرضنا
والسواء وأفلاكها تدور على أرضنا -
فماذا
كل شيء عليها خواء؟

(الدونيس ١٩٩٥، ص ١٦٢).

ويجاهر المتنبي بما يدور في خلده ويسمى الأشياء بأسمائها،
فينسب إليه ما لم يقله.
كيف، ماذا، أتهدّي؟
لم أقل لمعاد
مثلا قيل عني: مرسل، أو نبي.
قلت: أعطي لهدّي الدروب،
لتلك المسافات أسماها
وأجاهر أن الزمان
ليس إلا دما
ينبجس من شريان المكان

(الدونيس ١٩٩٥، ص ١٨٩)

قيل أنه ادعى النبوة وتبعه خلق كثير في بلاد الشام وبداية
السماء. ولهاذا أطلق عليه لقب «المتنبي» وقد سجّنه لؤلؤ الغوري
أمير حمص من قبل الأخشيديّة، ثم استتابه وأطلق سراحه، لكن
المتنبي كان يدور في جوابه عندما كان يسأل عن ذلك فيما بعد. وفي
مخطوطة أدونيس قوله:
وأنا من تنبأ شعرا

لا لكنته، أو هاشم، أو هشام
الضياء الذي يتشق من سرة الشمس،
وجهي: أحدا لا أحد
سأخني لنيه الأبد
عاليا في الكلام لنيه الكلام
عاليا في الأبد.

(الدونيس ١٩٩٥، ص ٧٨).

يقصد بغداد برفقة والده ويعترف على الوسط الأدبي فيها.
منتهى فكره:
قلق يتقلب في جمره.

(الدونيس ١٩٩٥، ص ١٠٢)

يحضر حلقات اللغة والأدب ويتصل بياض دريد وأبي علي
الفارسي، وغيرهما ويثبت جدارته في الصرف والنحو والأدب، لكن
روحه عالقة في غيب يحضن أحلامه الماردة
ما الذي يفعل النحو والصرف؟ أسأل ابن
دريد، وأكرر هذا السؤال على الفارسي،
هوذا الغيب يأتي لي
أنقراه في صمته وأرى وجهه
والأمس أطرافه وأخص يديه وأهدابه،
وأرى كيف يصعد في سلم الفجر، يهبط
في سلم المساء،
لا أضيق إليه، لا أشاء الذي لا يشاء،
وأرى كيف يفتح أحضانه
للملائك أحلام الماردة
نحن في جبة واحدة

(الدونيس ١٩٩٥، ص ١٠٦)

لا يطيل الإقامة في بغداد أكثر من سنة وبعض السنة، ويرحل
مع والده الى الشام يقيم في المدن حيناً وفي البادية حيناً آخر. يسائل
نفسه مضطرباً
لا أعرف كيف أعالج قلبي، وهو المتقلب -
يعلو، بهوي، ويقلني ويحيي ويمضي
ويسألني:

أين حضوري من أمسي؟
من أين أنا؟ من يرشدني
لأسائل نفسي عن نفسي؟

(الدونيس ١٩٩٥، ص ١١٩).

يموت والده ويأسو لفرقه، لكن السديم مازال يترجرج فيه

في دمشق وطبرية والرملة وطرابلس والسلازقية وأنطاكية
وغربها، يمدح أمراءها للأشيشيين أو الحمدانيين ثم يمضي
ويغني:

عجبي أنني مثل ورد
لا يبرعم إلا في اتجاه غد يقبل
ألفدا - أبدا أرحل؟

(الدونيس ١٩٩٥، ص ٢٤٨)

قبل اتصاله بسيف الدولة الحمداني في حلب لا يواطن غير
التمرد، ويهب نفسه للجروح ولكل رفض، ولا يرضى عن زمانه:

كلما قبل هذا زمان القروء، استعاذ الرواة
بما لم يقولوا
وأجفل من قوله المقاتل
وطن ماحل ماحل ماحل

(الدونيس ١٩٩٥، ص ٢٩٤)

ويقول في حاشية المقطع الثامن والعشرين من الفصل السابع
في المخطوطة المنسوبة إليه :

دائما في رحيل
عن سواء وعن نفسه -
هكذا رسمته الفصول على وجهها

(الدونيس ١٩٩٥، ص ٢٩٨)

وفي الفصل الثامن ، في «الأوراق» التي عثر عليها في أوقات
متباعدة والحقت بالمخطوطة نقرأ المقطع التالي من الورقة التي
رقمها XXVII :

حظك الأكمل
أنك الشهوة الجهرية والفتنة المعلنه
أنك الهائم المترحل في غيبه الأمكنة
حظك الأجل
أنك العصف - ينقض يستأصل
ولك البدء : محتاج أو ترحل

(الدونيس ١٩٩٥، ص ٣٢٦)

وفي الفصل العاشر من المخطوطة وعنوانه توقيعات، نقرأ آخر
الأصوات بتوقيعات متعددة ورقمه هـ وبه تنتهي المخطوطة:

كلمات -
شهوة تتقلب في جرها
كلمات -
غاية خباته
بين أغصانها

لم أقل : مرسل أو نبي.

قلت : هذا الفضاء

يتنور باسمي ما لا يقال ويصدق في مطر

مستجاب

لا يشاء الذي لا أشياء.

(الدونيس ١٩٩٥، ص ١٩٠)

وفيه أيضا قوله

كيف لي أن أرد النبوءة - تأتي
في قميص من الضوء، تلقي وجهها في
يدي، وتفت أسرارها في عروقي؟
وأنا من تنبأ شعرا
انظروا : انها الآن تفرش لي ساعديها
وتسكنني دارها
كيف لا أبتطن أغوارها؟
وأنا من تنبأ شعرا.

(الدونيس ١٩٩٥، ص ١٩١)

ينكر المختبئ أنه نبي أو مرسل، ولكنه لا ينكر أن الشعر ضرب
من النبوءة، فهو نبصر في الحاضر وما يجب أن يكون، واستشراف
للمستقبل وما يمكن أن يكون. عليه أن يتبطن أغوار هذه النبوءة
ليرقى إلى مسؤولية الإنسان الكامن فيه ويحقق الخير بالقول
والفعل، وإلا لم يكن من طينة آدم وما له من وعد حق وما يحمله
من أمانة. يقول

حملت شمسي وأيامي وأستلني
ورحت أستفريء الدنيا وأمتحن
لا أرض ، لا وطن
إلا رؤاي - تروزل المجد، ترسمه
بحرا وتوغل فيه، تستضيء به
الشعر ربانها، والمركب الزمن.

(الدونيس ١٩٩٥، ص ١٩٤)

ويتابع سيرته هكذا ، عاشقا لأفاق الثورة على الحاضر المنبؤ،
يرقظ الأرض من نومها لتحضن وطننا آخر:

هكذا - نقطة ، نقطة
أنتظر ، أساءل بين جزار الزمن
وطنا آخر
وطنا للوطن

(الدونيس ١٩٩٥، ص ٢١١)

ويواصل رحيله متنقلا في مدن الشام وهو في العقد الثالث
من عمره، لا يقر له قرار، يقيم زمنا في مدينة ثم يغادرها، يعيش

لاني ولا ساحر - نار شعر في المكان ومن لا مكان تتأجج في تيه هذا الزمان.

(أدونيس ١٩٩٥، ص ٢٨٠).

من هذه المختارات الوجيزة من المخطوطة تتضح لنا صورة المتنبي التي يرسمها أدونيس. فهو شاعر ذو رؤيا لا يرضى عن الواقع الزاهن لفساده ويشور عليه. وشعره قصير واستشراف، يدرك أن للإنسان امكانات عليه أن يحققها وإلا كانت حياته هدرا مهدورا، لكن القوى المتحكمة في المجتمع تحول دون تحقيق الامكانات، المتنبي في المخطوطة قوة تسعى، ونار تتأجج وسؤال دائم يتولد في النفس، وشعره دفع لتجاوز الحاضر، ورؤيا مشرفة للمستقبل، وأحلام ماردة لوطن الغد. فلا غرو في أن يرى فيه أدونيس شاعرا من شعراء الحداثة. ولا اظنني مغاليا إن قلت إنه يرى فيه صورة من ذاته فيما نقله عنه من المخطوطة، وفي مقدمته -الدهر المنشده يقول أدونيس- «كتب عن المتنبي واكتب. لا أظن أنني سأنتهي من الكتابة عنه وبه. فهو بالنسبة إلي، الشاعر العربي الذي قد يكون الأكثر شمولا بشعريته، موحدا بين الشعر والتاريخ، مرتقيا بهذه الوحدة إلى مستوى رمز فريد، غني، لا يستغنى عنه (أدونيس ١٩٩٧، ص ٥). لا يقول إنه يكتب عنه فقط، ولكنه يقول أيضا يكتب به وهو قول يوحي إلى أنه يتخذ وسيلة ليعتبر به، أي ليقول شعرا يمثل شمولية شعره ويوجد بين الشعر والتاريخ مثله، وهو الأمر الذي مازال أدونيس يقوم به، ولا سيما بعد قصيدة «الفرار»، سنة ١٩٥٤.

وقد كتب أدونيس في مطلع سنة ١٩٦٩، فيما كتب من شعر قبل هذه السنة وبعدما
قادر أن أخير: لغم الحضارة -هذا هو اسمي
(أدونيس ١٩٨٨، ص ٢٨ و ٣٧).

وذلك في قصيدة «هذا هو اسمي» التي كتبها في أعقاب هزيمة العرب في حرب حزيران ١٩٦٧، وهي القصيدة التي يوحد فيها بين الشعر والحظة التاريخية العربية المازومة بطريقة فيها الثورة على الوضع العربي المزري وعلى أساليب قول الشعر العربي المعروفة. وفيها كذلك تحقيق لتجاوز القراءة العادية إلى قراءة يشترك القارئ فيها ببناء المعنى ضمن احتمالات متعددة، كلها تقدر جديد ودعوة جديدة لتحمل المسؤولية. لم يعد القارئ لشعر أدونيس قارئا ساكنا، وظيفته أن يتقبل فقط بطريقة سلبية، بل أصبح مشاركا إيجابيا للشاعر في بناء المعنى - وإن ظلت القصيدة بعد ذلك أفقا، مفتوحا لقراءات أخرى. هو مسؤول، وعليه أن يعمل فكره لنقمة القصيدة والتعرف على أفضل الامكانات المتعددة المطروحة أمامه لفهمها، لأن إبقاها وسطورها يجعلها لم تعد مجرد شكل خارجي لها بل هي الجين الذي تتحقق فيه التفجرات المطلوب حدوثها في نفس القارئ وفي مجتمعه على السواء.

فالقاريء الذي يشارك في خلق المعنى وإعادة ابداع النص المقروء عبر هذه التفجرات قمعين بأن يشارك في خلق المجتمع وإعادة بناؤه عبرها أيضا. «لغم الحضارة» - هذا هو اسم الشاعر في عرف أدونيس: ينسف ما هو قائم ساكن سائد، يهدم ما هو رتيب قديم كره، يوقظ النائم، يحرك الزاكن، يزعج الجامد، يتحدى المستقر يعكر الصفو، يثير الاضطراب. وهو يفعل ذلك كله لا لسبب سلبي عايب بل لسبب إيجابي جدي: ليجد، لينبي ليتجاوز، ليستيق، ليستشرف، وعليه أن يفعل ذلك كله في شعره هو نفسه صورة للتجدد والبناء وللتجاوز والاستباق والاستشراف. الشاعر في عرف أدونيس إنسان يعمور في قلق وتساؤل ويعاني الهموم الذاتية والجماعية وهو يسرى إلى محيطه يتخبط في عماء، فيكتب شعرا يكشف فيه عن التناقض الذي هو أصل الخلل ويفتح آفاق الحلول الممكنة عبر جدلية التحول والتغير. «قادر أن أخير» - يقول أدونيس، ذلك لأن في التغير لغما للحضارة، ولأن في التغير هدما من أجل البناء. وإذا كانت الحياة تتجدد دائما، فإن الشعر الحقيقي الفاعل في الوجود عبر القاريء هو ابداع دائم وتجاوز مستمر. ولكي يكون كذلك بصديق ينصهر بموضوع القصيدة في لغتها، يذوب الفكر فيها في طريقة التعبير، يتوحد المعنى فيها بإيقاعاتها وكلماتها وصورها وتركيبات جملة وتوزيعات سطورها. فيصير هو إياها: ابداعا في ابداع وتجاوزا في تجاوز. يقول أدونيس: «وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة - أي تراها في ضوء جديد. اللغة هنا لا تتكرر الشيء وحده وإنما تتكرر ذاتها فيما تتكرره. والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر (أدونيس ١٩٨٥، ص ٧٨).

من هذه الجدة في التعبير والرؤية ينشأ ما يدعوه بعض الناس غموضا في شعر أدونيس. ويبدو لي أن مصدر هذا الغموض لدى هؤلاء الناس أن قراءتهم لشعره هي قراءة عادية، لا تكلف نفسها ما ينبغي من جدية في تحمل مسؤولية قراءة الشعر الجديد الذي هو مثال منه. فهو شعر لا يكتب لأطراب القاريء أو لتسليته أو لندغمة مشاعره بل لخلق مفاهيمه المستقرة ولزلة كيانه المنخور في لاوعيه لكي يقام بدلا منه كيان جديد. وإذا كانت الحياة في الماضي مبنية على مفاهيم مستقرة ثابتة في بعض نواحيها، فهي اليوم في دوامة من التحول ولا يستطيع تصويرها حقا إلا بأساليب متحولة. ولما كان المستقبل يعمور في سديم من التغير والتشكل فإن استشرافه من قبل الشاعر لابد أن يكون مفعما بالتساؤل والبحث المقلق للذين يثيران نوعا من المقاومة لدى القاريء الخيال إلى الاستسكان لما تعودوه ولذلك ينسب الغموض إلى الشعر الجديد الذي لا يتجاوب معه بل يزعجه أيضا أعزاء.

وليست نسبة الغموض إلى هذا الشعر العربي جديدة، فقد عرفها في الماضي الحدوث من شعراء العصر العباسي الذين لم

يتقيدوا بما سماه النقاد عمود الشعر، ومنهم أبو تمام بل عرفها الشعراء في سائر الثقافات العالمية في مراحل تاريخية معينة، هي المنعطقات الكبرى التي حدث فيها تغير في مسار الشعر على يد الخلاقين من الشعراء، الفاتحين لأفاق جديدة لمعاصريهم. وما لا شك فيه أن المتنبي من الشعراء الخلاقين هؤلاء وقد ثارت حول شعره الخصومات فملا الدنيا وشغل الناس بقصائده وكلماته، وهو القائل

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جراحها ويختصم
وقد فتح لمعاصريه ومن تلاهم من الأجيال الطالعة آفاقا
جديدة وحقق لشعره العظيم مكانا متميزا في التاريخ، وهو القائل:
وما الدهر إلا من رواة قصائدي

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا
ذلك أنه وقف على منعطف كبير في مسيرة الشعر العربي. وقد أدرك ذلك بحدس صائب فكتب الشعر لعصره وهو يستشرف العصور اللاحقة في فنه وطريقه تعبيره، وفي فكره وعميق حكمته. كتب الشعر بإبداع فكان شاعرا حديثا بإبداعه، وحداثته هذه دائمة على مر الأجيال.

أما أدونيس فقد أدرك هو أيضا بحدس صائب أنه يقف على منعطف كبير حاسم في مسيرة الشعر العربي منذ أواسط الخمسينيات من هذا القرن العشرين. فهو يرى أن واجبه يحتم عليه الا يواصل كتابة الشعر على طريقة سابقيه من المعاصرين التي يعتقد أنها مازالت تسير في ركاب القديم من حيث رؤيتها للشعر ووظيفته. ويرى أن عليه أن يؤسس لكتابة جديدة، هي أبدا بدء جديد، يتجاوز فيها ما كان قد شرعه المحدثون في العصر العباسي، ولا سيما تلك «الكوكبة الفريدة» (أبونواس، وأب وتمام، والمتنبي، والمعري) التي لم تواصل الأجيال السالفة انجازاتها من حيث رؤيتها للشعر ووظيفته، ومن حيث اعتبارها الإبداع زحزحة للقيم الفنية والفكرية السائدة واستمرافا لعالم جديد أبدا، تأثر على اتباع السلف والأنماط الجاهزة الجامدة والأفكار الرتيبة المكرورة.

عندما يقول أدونيس إن «الحداثة رؤية جديدة، وهي جوهرية، رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد» (أدونيس ١٩٨٠، ص ٢٢١)، فإنه لا يربطها بعصر من العصور. هي إذن في رايه حداثة الشعر في كل عصر ينهض فيه الشاعر ليتساءل حول ما يمكن تحقيقه ولتحجج على ما هو سائد مما يمنع تحقيق الممكن وينطبق بهذا التساؤل والاحتجاج على طريقة التعبير في الشعر انطباقه على موضوعه. غير أن الشعراء يختلفون فيما بينهم في مقدار تساؤلهم واحتجاجهم تبعا لمعق رؤية كل منهم للإنسان والعالم والحياة، ومدى معرفة كل منهم لطرق التعبير وتراثه اللغوي والبلاغي والأدبي وسعة ثقافة كل منهم وفهمه لسير التاريخ والحضارة في أمته والأمم الأخرى. وهنا تبرز أهمية

الإبداع لدى الشاعر الذي تتجمع فيه هذه الخصال بأعلى صورها وتطلق في ذاته الشرارة التي تشعل عبقريته، فيبدع أعمالا شعرية يتخطى فيها السائد، ويفتح آفاقا جديدة لغره فيها حساسية وناطقة للإبداع المتجدد الذي يزيد الكشف عن الانسنان والعالم والحياة وعمق واستمرار يقول أدونيس: «الإبداع لا عمر له، لا يشيخ. لذلك لا يقيم الشعر بحداثه بل بإبداعه إذ ليست كل حداثا إبداعا أما الإبداع فهو أبديا حديث» (أدونيس ١٩٨٠، ص ٢٤٠).

هذه بعض للمبادئ الأساسية للشعرية العربية في رأي أدونيس وهو يراها ملزمة في هذا العصر الذي يتعرض العرب فيه لكثير من التحولات الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية ويحتتم على الشاعر إزاءها أن يعي منها الأعماق ليكون فاعلا فيها ولا يبقى منها على السطوح، إذا كان حقا يريد أن يكتب شعرا جديدا بإبداع، يتساءل فيه عن الممكن ويحتج على السائد، من أجل إضاءة أفضل للإنسان والعالم والحياة.

المراجع

- أدونيس ١٩٥٩
«أوراق في الريح، الطبعة الثانية، بيروت، دار مجلة شعر.
أدونيس ١٩٧٤
«الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب» الكتاب الأول الأصول، بيروت: دار العودة
أدونيس ١٩٧٧
«الثابت والمتحول» الكتاب الثاني: تأصيل الأصول، بيروت: دار العودة.
أدونيس ١٩٧٨
«الثابت والمتحول» الكتاب الثالث صدمة الحداثة، بيروت دار العودة.
أدونيس ١٩٨٠
«فاتحة لنهايات القرن» بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة بيروت دار العودة
أدونيس ١٩٨٥
«الشعرية العربية» بيروت: دار الآداب.
أدونيس ١/١٩٨٦
«مدبران الشعر العربي» الطبعة الثانية. الكتاب الأول، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع
أدونيس ٢/١٩٨٦
«مدبران الشعر العربي» الطبعة الثانية. الكتاب الثاني، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
أدونيس ٣/١٩٨٦
«مدبران الشعر العربي» الطبعة الثانية. الكتاب الثالث، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
أدونيس ١٩٨٨
«هذا هو اسمي» بيروت. دار الآداب.
أدونيس ١٩٩٢
«هذا أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية». بيروت: دار الآداب.
أدونيس ١/١٩٩٥
«الكلمة» أسس المكنل الآن: مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس: بيروت/ لندن: دار الساقي.
أدونيس ١٩٩٧
«الدهر المنشد» المتنبي- مقتطفات- بيروت: مكتب اليونيسكو الاقليمي وكتاب الشيخ زايد العربي.

خطاب ما بعد الحداثة

انحلال الحتمي وانحسار المختلف

محمد حافظ دياب *

قد يبدو استهلال الكلام عن الحداثة مبدخا ملثما لمقاربة خطاب ما بعد الحداثة، خاصة وأن أزمة الحداثة ونقدها في الغرب شكلا أساس مولد هذا الخطاب. والأمر حول الحداثة يتعلق بمشروع حضاري، ارتدى عبر مسيرته أصباغا متنوعة واشكالا متعددة؛ فمع بداية القرن السادس عشر، انتشر في أوروبا كعارضة للنمط التقنيدي الإقطاعي، ومثل انعطافة تاريخية أثناء القرن الثامن عشر، حين حمل قوى اجتماعية جديدة بمفاهيمها وقيمها التي ترجمتها عقلانية عصر التنوير وفلسفة الحقوق البورجوازية والعلمانية والتصنيع وتقدم العلوم واستغلال الطبيعة، والإيمان بتقدم خطي. واستحال في طور آخر نهاية القرن التاسع عشر، إلى مفاهيم جمالية وأساليب فنية عارضت الواقعية والكلاسيكية والرومانسية، وانفتحت على الابتكار والتجريب. وتبلور عقب الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة، كي يلائم الظروف الموضوعية التي حققت نجاح التوسع الرأسمالي، ليضحي رديفا لتخفيف احتدام الصراعات الاجتماعية، وتعجيل التحضر، وتوسيع قاعدة الفئات الوسطى، ليفرض أوروبا بهذه الكيفية بعد ذلك، ويلهم مشاريع التحديث في عالم الجنوب، مع انهيار الحكم الاستعماري في معظم بلدانه، حيث تركز الاهتمام في اكتشاف الطرق والوسائل التي تساعد على تحديثها طبقا للنمط الغربي، وإن تبسدى في الفترة المبكرة لحركة مناهضة الاستعمار لدى هذه البلدان، تقاؤل بعفورهم في الاشتراكية على بديل لهذا النمط. وقام الغرب بتشجيع ورعاية هذا التحديث، في إطار استراتيجيته لتطويق وعزل الاتحاد السوفييتي وبلدان الكتلة الاشتراكية.

نقد الحداثة:

بيد أن إنجازات مشروع الحداثة، بكل مراحلها وتضاريسها وتبايناتها، بدأت تفرز تداعياتها في طغيان العقل وتراجع الروح وحرمة الكائن وعجزه ومصادرة إمكاناته، لتندو هذه الإنجازات موضع تساؤل منذ الخمسينيات، مع اندلاع حرب فيتنام، وانتفاضة الشباب في فرنسا عام ١٩٦٨، التي تحدث طموحات العالم المركز - دليجولية - ما بعد الحرب، لتعيقها أزمة السبعينات الاقتصادية، وتراجع التجارب الديموقراطية الاجتماعية في أوروبا، والطفرة التكنولوجية، وسقوط النموذج السوفييتي، ومؤخرا الظهور الطاعن للوعلة، مما أدى إلى انهيار أوهام الحداثة في أشكالها السابقة، وانفاس المجال الظهور ثيراتات فكرية، أعانت النظر في أفكار عصر التنوير عن العقل والتحرر والتقدم وانتقدت مشروع الحداثة وسعت إلى مراجعته، برفض تصور الإستعمولوجيا الغربية للحقيقة،

القائمة على ادعاء قدرة المعرفة والتنوير، والتمرد على ما أطلقت عليه «أسطورة الذات، التي تراهها كمركز للعالم، بنقد النطق الكلي في السياسة والأخلاق، وما ينحل عنه من أنظمة متسلطة، ومعارضة ميتافيزيقية التفكير الفلسفي التي تتحصن بمعرفه يقينية خالية من احتمالات التناقض والالتحديد والانقطاع»^(١).

كان الفيلسوف الألماني فردريك نيتشة F. Nietzsche (١٨44 - ١٩٠٠)، أول من بدأ بقطعية فكرية مع العقلانية المتمثلة بالحداثة ونبذها، حين تحدث عن عتمتها وإظلامها واكفورهاها ومرضاها، وهاجم مفهومها حول التقدم، ونزع القيمة عن التاريخ كعملية صاعدة، ورفع صوته ضد عبادة الدولة والبرالية السياسية، وبشر بإنسان خارق، يستطيع تجاوز حدود عصره والتعجيل ببزوغ فجر جديد للبشرية. وطبقا ليو جين فوك E. Winnick رأى نيتشة أن المفاهيم الكونولوجية، المتمثلة في التصورات التي تستهدف إعطاء وحدة وكلية ومغزى للتاريخ،

* أستاذ جامعي من مصر.

العدد الثاني والعشرون - يناير ٢٠٠٠، نهوض

هي مخططات للتفسير الميتافيزيقي التي تبغي ادراك المصرومة ، بافتراض أن لها معنى وأن للتاريخ هدفاً بما يقود إلى العممية ^(٦).

وتحدث مارتن هيدجر M. Heidegger (١٨٨٩ - ١٩٧٦) عن هيمنة العقلانية على كل مظاهر الحياة، واعتبار الذات، أو بقوله «ميتافيزيقا الذات» ، أساس العالم ومقياسه الوحيد، وهيمنة التكنولوجيا، والتي هي لديه استكمال للمشروع الحديث، من حيث أحكام الإنسان وسيطرته على الطبيعة، ومن ثم فهي ليست سوى استمرار للميتافيزيقا الغربية وكما لها على الأرض، حيث التنظيم التكنولوجي للأرض هو الصيغة الناجزة للميتافيزيقا، إضافة إلى النظر للكلتات كما لو كانت أرقاماً تدار إدارة بيروقراطية، بما هدف لديه «تحطيم الميتافيزيقا الغربية» ، وعنى بها الافتراضات الانطولوجية التي تتحكم في التصورات النظرية ^(٧).

كذلك توقفت مدرسة فرانكفورت في ثلاثينات القرن الحالي أمام سيطرة العالم المطلقة السراح، ووسمت الحدأة بإطلاق العقل الأداة mind instrument، الذي يترجم إلى تقدم تكنولوجيا واقتصادي لا محدود، ويحفظ السيطرة التكنولوجية، بما يجعله يتحول إلى مجرد جهاز للسيطرة على العلاقات الاجتماعية، والتشفيق reification، وتعاطف البيروقراطية. فالحدأة على ما يرى اثنان من اعلامها: ماكس هوركايمر Th. Adorno و ميثونور أدورنو Th. Adorno ، ليست سوى هيمنة عقلانية ونفعية للطبيعة وللحاجات ، ندرجة أن العقل اندمج مع السلطة وأصبح طاعياً. ذلك أنها طوعت نفسها عقلاً أدانياً ، اتخذت منه أداة لخدمة رأس المال ، فتخطت بذلك من قوتها النقدية ، إضافة إلى أن العلم الحديث وجد نفسه بهذه الكيفية في خدمة المردود التكنولوجي بصفة كلية ، مما أدى إلى تحول أسطورة العقلانية النفعية إلى قوة مادية ^(٨).

وقد قلقت المفاهيم النقدية التي صاغت من خلالها هذه المدرسة تصوراتها لأشكال السيطرة والسلطة داخل المجتمع الرأسمالي (العقل الانساني، العقل الأداة صناعته الثقافية ، الاغتراب ، ابديروس التحضر والوجوس القمعي ، انسان اليد الواحد...) ، قدرتها على تقصير مظاهر الهيمنة داخل مجتمعات الحدأة الرأسمالية ، وبالكذا للنهج الفلسفي النقدي الذي صاغه أدورنو «الجلد السليبي» negative dialects ، والذي

يعد أساس كل نزعة نقدية عميقة للحدأة ^(٩).

في هذا السياق ، تبلور ، وبالأخص منذ القرنين الماضيين ، خطاب ما بعد الحدأة ، ليمثل في توجهاته الجوهرية ، رفضاً للكي ، ونفيها للحدأة ، وتركيزاً للنسبي واليومي مقابل الحتمي والتاريخي ، وتحرراً من الزمن الخطي ، ولغاء التمايزات بين الاجتماعي والثقافي ، وبخسب للحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية ، ومراودة للحق في الاختلاف بدل التماثل ، كمحاولة لانهاء السيلسات وحيدة الجانب ، وتشظي الخطاب وصدمة ، تعبيراً عن تفكك العلاقات السائدة.

إضاءة قاتية :

على أن الخلاف يظل قائماً حول الآفاق التي غلفت ظهور خطاب ما بعد الحدأة: هناك من يريده إلى مرجعيته في تاريخ المجتمعات والأفكار الأوروبية، حيث من طيفان الثورة الصناعية والآلة المعلقة - ظهر فكر يتلمس قلق الحضارة وغربة الإنسان وتشيق العلاقات الاجتماعية ^(١٠) . إما سكوت لاش S. Lash ، فيعتبره على مرجعيته في انضمام الحلال النبوية،

ومضور التقسيمات الوظيفية السببية، وتطور الفاعلية الرمزية بعرضاتها النسبية، وهي توجهات اكتمت على مستوى الواقع، تطور طبقات جديدة، هي الطبقات الوسطى للمجتمعات ما بعد الصناعية، والتي يمر مجالها الثقافي رهاها بتوسع ^(١١) . بخلاف ذلك، يعاين أستاذ الفلسفة الإيطالي جيانني فاتيمو G. Vattimo السياق التاريخي لما بعد الحدأة في تحولين أساسيين تستقي منها دلالتها: نهاية السيطرة الأوروبية على العالم ، وتطور وسائل الاعلام التي اقتسمت مجالاً للثقافات المحلية والقرعية ^(١٢).

وصوغ ما بعد الحدأة في مفهوم محدد، انما صار إلى التشكل في سياق عملية متعددة الاسهامات متنوعة ، متفاعلة ، متجانبتها التيارات الفكرية والحقول العلمية والمجالات الفنية المتواجدة ، وأسهم فيها الظرف التاريخي والاطار الاجتماعي واللحظة الحضارية ، وهو ما سير عنه عالم الاجتماع الفرنسي آلان تورين A. Touraine ، حين ذكر أنه نتيجة حركة فكرية ممتدة ^(١٣).

هناك من يرد المفهوم إلى الفنان البريطاني جون تشامبان F. Champman عام ١٨٧٠ ، أو إلى رولف بنافيتز R. Bannwitz عام ١٩١٧ ، أو إلى الكاتب الاسباني فيديريكو دي أونيس F. de Onís عام ١٩٢٤ ، أو إلى الانثروبولوجي ياداي فيتس D. Fitts عام ١٩٤٢ ، أو إلى برنارد سميت B. Smith عام ١٩٤٤ ، لكن من المؤكد أن ارضاصات مهدت له في أعمال فيديي لورنس D. H. Lawrence ، ودو صاد De Sade ، وشارل بودليي Ch. Baudelaire ، ورامبو Rimbaud ، والفريد جاري J. Jarry ، وفرانز كافكا F. Kafka ، والفنان الأدائي الفرنسي مارسيل دوشامب M. de Champ ، وموسيقى اليوب ، والتيارات الدرابكالية ، وكلها خرجت على السواء للقررة ورفضت الخضوع لأروثوكسية الفنون ونخبويتها ، وأومت إلى زمان ثقافي صائر للاستبدال والتجاوز.

وهكذا إننا لم يكن ثمة اسم اصطلاحي لما بعد الحدأة حاضر في أجندة الفكر الغربي وقتذاك ، فإن هذا لا يعني خلو هذه المحاولات من مساهمة ذلك أن غياب الدال الذي يعين الاسم الاصطلاحي تعيننا صريحاً ، يجب أن يفهم على أنه غياب للدلول أو للمحول المعرفي الذي يتصل به ، أي للنسبي ، انها الكلمة أو أن غيابها ، حين تقصص عن القصص.

يمكن على أية حال معاينة نشوء مفهوم «ما بعد الحدأة» كردة فعل لحالة التشظي التي أعقبت الحرب العالمية الأولى في أوروبا، ومكنت تحولاتها الأولى خلال الثلاثينات، تحدياً لنزعة الحدأة، وإن جاز القول أن المفهوم قد وجد قمتيه الفعلي أيامها في الولايات المتحدة، مع ظهور الوعي الأمريكي في المعرفة والفنون الأخرى، ولسبب من عدم ارتباط الوعي الأمريكي بماض يكبح ويحدد شرطه، وخلال عام ١٩٤٧، قدمه المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي A. Toynbee ، ليدل على امسارات ثلاث أبعاد تعين الفكر والمجتمع الغربيين منتصف هذا القرن، وهي السلاقلانية والفوضوية والسلاعلابية ، بسبب من اقوال دور البورجوازية في التحكم بتطور الرأسمالية الغربية منذ نهاية القرن التاسع عشر، وحلول الطبقة العاملة الصناعية محلها، وهو ما رآه انقلاباً بل انحطاطاً للقيم البورجوازية التقليدية.

ومع الخمسينات، بدا الفهم كرديف فني للفلسفة الوجودية التي تؤكد المبادرة الفردية وتردعها على سجن النسق، ليتطور بعد ذلك مع دخول المجتمعات الغربية مرحلة جديدة، وما لبث أن أخذ مكانه في التداول الأدبي

والفني، احتجاجاً على سطحية حركة النقد الأدبي للحداثة، وهو ما أكده ليسلي فينلر Fiedler. و الناقد الأمريكي المصري الأصل إليزاب حسن، الذي يعد أبرز الرواد المعتمدين لحركة ما بعد الحداثة. ومثل كذلك رفضاً للجماليات الكلاسيكية، وبالثات ما يتصل بالسرديات والرقص والمسرح والتصوير والسينما والموسيقى ومنهضة العمارة والرسم. ففي مجال فن العمارة الذي يعتبر المجال الفريد الذي تظهر فيه ما بعد الحداثة بشكل جلي ومحسوس، مثل رفضاً لنموذج المعمار الحداثي المستلهم مثال الآلة والتصنيع بوصفها النموذج الأمثل، وتم تفسيره من زاوية تتناقض المباشرة مع الأسلوب الصارم والوظيفي للعمارة الحديثة، وقام على خلط الأساليب الحديثة بالقديم، والاستعاضة على النقش بالتصميم، وعن التقليد بالاثارة، وعن التجريد بالخريشة في التصميم، ونبت الوحدة البنائية للعمل لحساب تجاوز مفرداته التي لا تخضع لنطق ثابت يفرض مجالات تحويلها الفني والجمالي.

بعدها يبرز مفهوم «ما بعد الحداثة» على شكل مساهمات نظرية ومنهجية لدى المشتغلين بالفلسفة وعلم اللغة، وعلم النفس الجماعي والاقتصاد السياسي وتاريخ الحياة اليومية وعلم البلاغة واللاهوت، والأنثروبولوجيا بكيفية أوضح، باعتبارها أكثر تراوفاً مع توجهات ما بعد الحداثة الثقافية. وبالثات ما يتصل بالحد من النزعة العلمية للبالغة Scientist التي سادت دراسات هذا العقل المعرفي، وصولاً إلى صدق نسبي وحقيقة محدودة، وهو ما بدأ في مساهمات أنثروبولوجية ما بعد حداثية، تفتت طرقاً للعرض والمقاربة ذات منظورات متعددة بدل المنظور الواحد، واقترحت كتابة حوارية متعددة النصوص بدل أفراد باحث واحد بنص ناجز مضمّن بالأحكام القاطعة والتناقض النهائية انساقاً من التوجه ما بعد الحداثي، الذي يذهب إلى أن أي نص هو عملية تقابل بين نصوص متعددة ما يطلق عليه «التناص» Inter-textuality^(١٠).

ومع بداية السبعينات اتخذ من منهجية التفكير لدى عالم الاجتماع الفرنسي جاك ديريدا Derrida سندا نظرياً، وهي منهجية اهتمت بعدم استقرار كافة أشكال الخطاب، ورفض تأويلاتها القاطعة، وشحوب السبل الثقافية التقليدية الكبرى، ليدل وبشكل متزايد، ليس فقط على الأجناس الجديدة المبتدعة من التعبير الفني والأدبي، بل لا يفت وراهها من أساليب تدعم لوحاتها، كالطبعة، والكولاج، ومناقضة التناص راءها، كتعبير عن ظاهرة متعددة التجليات، تخص الفن كما تخص التحليل النظري، وتسم مجالات التفكير والثقافة والاجتماع كمنهج فكري يرتبط بنظم من التفكير غير الميتافيزيقي بالعالم، وحساسية جديدة في التعبير وشرط الوجود الاجتماعي^(١١).

وخلال الثمانينات، تنامي ظهور مبحث سوسيولوجي له في بريطانيا، تحت مسمى «علم اجتماع ما بعد الحداثة» Postmodern Sociology، لدى سكوت لاش. وديفيد هارفي D. Harvey، وAntony Giddens، ومايك فينر ستون M. Featherston، وكولان كامبل C. Cambell، وغيرهم، ممن حاولوا التخلي عن مفاهيم ونظريات علم اجتماع الحداثة. وقاموا بتأويل أعمال ماركس، وتكريس الكوني، والافادة من ثورة المعلوماتية، ويشروا بمجتمع خال من الطبقات والثقافات المهيمنة، وبنهاية الايديولوجيات الكبرى، وهو ما دعا نيل

سملر N. Smelser إلى اعتبار هذا البحث بداية النهاية لعلم الاجتماع الفيسيفسائي المعبر عن خصوصية الدولة الوطنية^(١٢).

وقراءة أعمال هؤلاء السوسيولوجيين ما بعد الحداثيين، تؤكد ارتباطها بأفكار كل من لفرن توفلر A. Toffler و دانيل بيل D. Bell، حيث طرح توفلر منذ السبعينات أول محاولة جامعة في استكشاف معالم ثورة المعلومة قاتبة إلى أن تتخطى، والتي تعد إحدى الآليات الأساسية للعودة، ويشير بتحول المعرفة إلى «وقود سريع الاشتعال»، وكرس ما أطلق عليه «مجتمع الموجة الثالثة» Third wave society. أما بيل، فرأى أن العالم يدخل عصراً تاريخياً جديداً، عاينه فيما أطلق عليه «المجتمع ما بعد الحداثي» "Postmodern society" أو «المجتمع ما بعد الصناعي» "Postindustrial society" الذي ينتقل من مرحلة إنتاج السلع إلى مجتمع الخدمات، ويشمل كلا من البلدان الرأسمالية والاشتراكية، حين تضمح المعرفة هي القوة الرئيسية الحافزة للتطور الاقتصادي، بفضل احتلال «الرجال الجدد» من علماء وخبراء الاجتماع والرياضيات والاقتصاد لمواقعهم في حيازة لوح المعرفة، وتطبيق «التكنولوجيا الحديثة» التي جاءت مع استخدام العقل الإلكتروني، وحيث سيبرز الاختلاف بين الأنظمة وينتهي التعارض بينها، ويتأكل العالم الاشتراكي، وتُحل بتعبيره نهاية الايديولوجيا^(١٣). عن أن العلوم لا يتعدى في كافة تفاصيل مسيرته، وبخاصة في الرهان، عن تجسيده لضرورة تأكل ثم انهيار المشروعات الكبرى مشروعة دولة الرفاه في الغرب، والمشروع السوفييتي، ومشروع التنمية في بلدان الجنوب، وتعاطف قوة الإنتاج التكنولوجي، وتزايد نذر العولة. والمفارقة هنا في صيغة التلاقي والتناهي بين ما بعد الحداثة كمشكلة لخلعة التأويل الكوني، وبين العولة كمشكلة لهيكل ناجزة للعالم.

في أزمة المفهوم:

ورغم أن مقولة التحديد لا ترد في معجم ما بعد الحداثة الرافض لأي تحديد، يشار هنا إلى اختلاف دراسي ما بعد الحداثة وتباينهم حول تحديد ما يتصل بمفهوم بالحداثة

فريق يعاينها كامتداد ما توصلت إليه الحداثة، يمثل ما ينهض إليه الناقد والمؤرخ المعاري تشارلز جنكس Ch. Jencks، الذي رآها مزججة مع الحداثة^(١٤)، والباحث الجزائري محمد أركون، الذي وجد في افتراض ما بعد الحداثة لتجاوز الحداثة، مجرد ادعاء^(١٥).

وعبر هذا الدوحة، يقرح جيندن مفهوم «الحداثة الراديكالية» Radicalized modernity للحداثة. واعتباراً من أن ما تم اعلانه بوصفه ما بعد حداثة لا يشكل بالضرورة قطعة مع الحداثة، بل هو نسخة راديكالية أو متنامية منها، تساعد على ظهور مجتمع تعديدي حقيقي، يقوم على الديموقراطية متعددة السموات، وعلى إلغاء العسكرية وأمنسة التكنولوجيا^(١٦). على أن ذلك لا يعني رؤية جيندن ما بعد الحداثة، وكأنها تحمل نفس سمات الحداثة، ويضرب مثالا على ذلك بأن الذات، وهي مقولة أساسية في فكر الحداثة، يمكن رؤيتها من المنظور ما بعد الحداثي بوصفها «مختلة أو منزعة بفعل تقنيات التجربة»، بينما تعتبر في إطار الحداثة. «أكثر من موقع للقوى المقاطعة، نظراً لأن الحداثة قد أُنشئت عمليات

نشطة لانعكاس الهوية الذاتية^(١٧).

وتم فريق ثانٍ، ينظر إلى ما بعد الحداثة كردة فعل لما آلت إليه الحداثة وهو ما تذكره عالم الاجتماع الأمريكي رايت ميلز C. Wright Mills نهاية الستينات، حين أكد على تحول العالم إلى ما بعد الحداثة، أو ما أطلق عليه «الفترة الرابعة» بعد «الفترة الحديثة»، بما لا يعني لديه فشل مشروع الحداثة، بل فشل نوعها الذي أنتج ظاهرة المجهرية والتلاعب بالديمقراطية في الغرب، والديمقراطية الستالينية في الشرق، وخلص إلى أن هذه الفترة الرابعة ستشهد «انتهيار تقسيم العالم، القائم على الليبرالية والاشتراكية، الغابيتين من أفكار عصر التنوير، وستنحصر فكرة الحرية والعقل مشكوكا فيها، إذ لنل زيادة العقلانية لن تضمن ارتفاع مكانة العقل»^(١٨).

والفريق الثالث يفرض إعلان فشل الحداثة، وهو ما نستبينه لدى سمير أمين، الذي رأى فيها مشروعاً تحريدياً، نشأ عندما دخل الفكر الفلسفي عن طابعه الميتافيزيقي، الذي كان يؤكد على أن هناك نظاماً يحكم الكون ويفرض نفسه على الطبيعة والتاريخ، كما كان الأمر سائداً في العصور القديمة، لتجني الحداثة فتعمل على بلورة الوعي بالتقدم، وتحقق أعظم إنجازات الإنسانية إن على المستوى المادي أو الديموقراطي أو الأخلاقي، برغم حدودها وانتكاساتها، وبما يرتب عليه من النظر إليها لا كمعطل نهائي، بل كصيرورة متواصلة، وإن ارتدت أشكالاً لامتناهية، طبقاً لأجانياتها على التحديتات التي يواجهها المجتمع، أو بما كشفت عنه تطبيقاتها منذ السبعينات من ضعف شديد، وعجز عن تقديم بديل تدمري لبلدان الجنوب.

ويرى سمير أمين أن ما يلازم سيادة ما بعد الحداثة في المجال النظري، إنما هي حركات ردة تدعو إلى العودة لما قبل الحداثة، وهو ما يعني تنازلاً في مجال صنع التاريخ، والهروب أمام التحديتات الحقيقية، ومن ثم فهي لا تدعو أن تكون تجلياً طوباوياً سلبياً، خاصة حين تقبل في النهاية الخضوع لقتضيات الاقتصاد السياسي للرأسمالية في المرحلة الرأسمالية، مكتفية بوجه إمكان إدارة هذا النظام بأسلوب إنساني^(١٩). ذلك أن ما بعد الحداثة لديه، يرتبط بسياق أزمة انهيار مشروع بناء الاشتراكية ومشروع الدولة الوطنية، وما تؤدي إليه من تشتت في الفكر الاجتماعي، ويقترب بإيديولوجيا الليبرالية المعولة، ويعد بالوصول إلى مجتمع قائم على الوفاق العام والتعذر من الصراع الأيديولوجي، وهو ما يبدو لدى البعض من روادها، ممن تحدثوا عن «نهاية الأيديولوجيا»، وحاولوا فصل مفهوم «العقلانية» عن مفهوم «التعذر».

أما الفريق الرابع، فيراخ في كشف العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة، بمثل ما ذهب إليه إيهاب حسن، الذي يرى ضرورة إدراك هذه العلاقة على مستويي التوافق والالتواء، فهو من ناحية، يرى عدم وجود حد ناجز يفصل بينهما، ومن ناحية أخرى، فتمس إمكانية لديه لتصميمهما، انطلاقاً من أن الحداثة أقرب إلى الرؤية الأبولونية التي لا تترك سوى التزامات التاريخية، فيما بعد الحداثة إلى الاحساس الديونيزي الحسي الذي لا يلمس سوى البرهة المفارقة.

ويقدم إيهاب حسن تفصيلاً لهذا التمايز، انطلاقاً من أنه إذا كانت الحداثة تقسم بالمرء، وإمكانية التحديد والتعالي، والشكل والرتابية، والتمركز، والنمط، فإن ما بعد الحداثة تتلبسها مقولات نقیضة من مثل رفض البنية السرمية، والافراط في

التعدد، والمحاجة، والتفكك، والفوضى، والتبعثر، والتحول، وإن لم يستبعد تعايش هذه التناقض في نزعة واحدة^(٢٠).

وربما لهذا، عر صوغ تعبير موجد لما بعد الحداثة «إيهاب حسن يعاينها كنورة Postmodern turn، وليوتار، وديفيد هارن كوضع ما بعد حداثي Postmodern condition»^(٢١)، وتالكوت بارسونز T. Parsons كاحتمال ما بعد حداثي Postmodern possibility^(٢٢)، وهال فوستر H. Foster كثقافة Postmodern culture^(٢٣)، فيما يتحدث آخرون عن «حساسية ما بعد الحداثة» Postmodern sensitiveness، أو «فكرة ما بعد

الحداثة» Idea of Postmodernity^(٢٤)، بما يوحي بقلق مثل هذا النموذج الفكري من المابعديات، تلك التي راجت منذ منتصف القرن الحالي، وهو ما يشير إليه مفهوم «ما بعد التاريخي» لدى رودريك سيدنجر R. Seidenberg عام ١٩٥٠، و«ما بعد الحضارة» لدى كينيث بولدنجر K. Boulding عام ١٩٦٤، و«ما بعد الثقافة» لدى ليويل تيرلينج L. Trilling عام ١٩٦٥، و«ما بعد الصناعي» لدى دانييل بيل عام ١٩٧١، و«ما بعد الاقتصادي» لدى هيرمان كاهن H. Kahn عام ١٩٧٤، و«ما بعد العهد الحديث» لدى إيميتي أيتزوني A. Etzioni عام ١٩٧٨، و«ما بعد الرأسمالية» لدى سمير أمين عام ١٩٨٨، و«ما بعد المادية» لدى رونالد إنجلهارت R. Inglehart عام ١٩٨٩، إضافة إلى «ما بعد الوظيفية»، و«ما بعد البنيوية» و«ما بعد الأميريالية»، و«ما بعد الكولونيالية». وكل هذه المابعديات عن تراوحتها، تمثل نتاجاً لوضع تاريخ مشترك، على ما يورد الناقد العربي الأصل جلال قادر، ورغبة في حيازة القوة عند اعتبار التسميات على ما يذكر إيهاب حسن.

وهذه المناهج المابعديات تشكل حقلاً من صعوبة التحديد والانفلات عن التصورات القارة، بحكم ارتباطها بحالة القلق والتوتر التي تنتاب العالم، وريغتها في الابتعاد عن ماضٍ بعينه، مع العجز في الوقت نفسه عن تسمية الحاضر، أو فتح كوي للفتور على حلول للمشاكل المستقبل^(٢٥)، وإن لاحظ ليوتار أن الدلول الزمني لبداية المابعد في مفهوم «ما بعد الحداثة»، لا ينطبق بالضرورة مع مدلولها النظري، فلئن أوحى، ظاهرياً، بما يتعقب عصر الحداثة تاريخياً، فإنها لديه ليست كذلك من الناحية النظرية، حيث يمكن إرجاعها إلى كل ما سبق الحداثة، أو تزامن معها إلى دائرة الظل بفعل سيانيتها^(٢٦).

تيارات ما بعد الحداثة :

وقد ترجع مراوغة ما بعد الحداثة كنموذج فكري إلا أنه يعكس بنية احساس أكثر منها بنية واقع، بالنظر إلى قيامه على افتراضات غير محسومة لا على أسس موضوعية محددة، وإلى خضوعه لنظورات المراقبات النظرية : وهي بينها ما بعد البنيوية والتفكيكية والفلسفية ما بعد التطيلية والتداولية ومن مقاربات تسعى إلى تجاوز التصورات العقلية ومفهوم الذات العاقلة، باعتباره تمثل أساس التقليد الفلسفي الحداثي، الذي خط ديكارت وكانط معالمة الأولى^(٢٧).

ورغم تعدد هذه النظورات، والتي تشكل بهذا القدر أو ذاك تيارات ما بعد حداثية، فإنها توحدت حول نقد الأساس العقلاني والذاتي للحداثة، وهو ما ينضج لدى ميشيل فوكو M. Foucault، وجاك ديريد J. Derrida، وجيل دوليز J. Deleuze، والفيلسوف البرجماتي الأمريكي ريتشارد رورتي

R. Rorty تحديداً، وإن نبهنا لإيهاب حسن إلى إحدى أهم المشكلات في دراسة ما بعد الحداثة، وهي: من من الباحثين يختار من من الكتاب بوصفه من كتاب ما بعد الحداثة؟ وما هي دوافع هذا الاختيار^(٢٨).

لقد وقف فوكو ضد صوغ النظريات العامة، واستند إلى مقاربة جينالوجية تبدأ بالأسماك يخطط مفوس في الحاضر ليتلمس ما قبله بعد تلك وإهتم بكشف الوجه الآخر للعقلانية الحديثة، التجسد في مؤسسات العزل والقاب، وركز على تحليل السلطة، وتبيان خطا ومحدودية فهمها بحصرها في كيان محدد، هو جهاز الدولة المركزي، ووضع شموليتها لكافة آليات إخضاع الجسد باسم نظام أو معرفة، بهدف تحقيق نوع من التشريع السياسي للجسد *anatome politique du corps*، ا، بسم الحصول على أجساد مغلقة منقاد، وقابلة لاستخدام والتحويل والانتاج، كما يسمح في نفس الوقت لاختصاصة للأنظمة القائمة والفتاات الحاكمة، بلفرق مستمرة، وأكثر ديموقراطية، تقوم على ترويض الجسد وترويض الفرد بواسطة مؤسسات متنوعة، كالمدارس ومصحات العلاج النفسي والعقلي والسجون والورش والمعامل وتكتات الجيش والمستشفيات، وهي مؤسسات لا تعمل بمجرد اصدار أوامر مدعومة بالتهديد واستخدام القسر العنيف، بل بتنظيم والتقسيم المكان، وعزل وتوزيع الأفراد، وتنسيق تحركاتهم، ومراقبتهم في صمت وباستمرار، والاحتفاظ بملفات وسجلات دقيقة لتحرير عنهم، والغاية القصوى من هذا الجهاز، والذي أطلق عليه فوكو، ميكرو فيزياء السلطة *microphysique du pouvoir*، هي حصر الجسد في بعد واحد، هو بعد التجديد^(٢٩).

وانطلاقاً من نبذة لفكرة السلطة كمارسة قائمة على الهيمنة، ارتأى فوكو أن الحداثة أضرزت نظم الاستبداد واستبعاد الشعوب وإزواجية المعايير، كما أضرزت النازية التي دمرت الشعوب، ودعا إلى تطوير أنماط جديدة من السلوك والتفكير والرغبة، تتبنى على التكاثر *prolifération* بدل الاختزال والتوحيد *unification*، وعلى التقابل *juxtaposition* بدل التماثل *similitude*، والانفصال *disjonction* بدل الاتصال *conjonction*، أي أنماط تميز بموجها ما هو متعدد متنوع عما هو موحد متشابه متطابق، وما هو متحول متماثل عما هو ثابت متصاف، وما هو جوال متحرر عما هو راسخ قار، وما هو عبارة عن سيولات بائعة عما هو ضرب من الوحدات الجافة الجامدة، وهو ما يبدو واضحاً في تحليله لمكانات السلطة التي اعتبرها نهائية^(٣٠)، وإن لم يذكر ماعية المصالح التي تمثّلها.

أما يريدا، ففي معرض انتقاده للحداثة، شكك في إمكانات النبوية، ورأى أن النظام الميتافيزيقي هوكل نظام فكري لا يمكن مهاجمته وتقويضه، لهذا يجب اجتثاثه من جذوره، وأن محاولة تصور مجتمع معقلن محاولة فاشلة، لأن إدارة عقلانية للأشياء هي فكرة خاطئة إلى حد مأساوي، وأن الحياة الاجتماعية التي تخيلها فلاسفة الحداثة شفافه، تحكمها اختيارات عقلانية، اكتشفت عن أنها مملوءة بالسلطات والزعات، بينما كان التحديد نفسه يبدو تدريجياً أقل نمواً في الداخل، وأكثر استجابة لتحريرض الإدارة القومية، أو الثورات الاجتماعية.. وأن الفلسفة التي تعمقت بين الحداثة والتحديث، بين الرأسمالية والقومية، قادت إلى تلاشي العلم بمجتمع حديث يحدده انتصار العقل^(٣١).

وبهذا التوجه، طرح ديريدا مفهوم «التفكيك» *La déconstruction*، لا بقصد تفكيك المركزية الأوروبية فحسب، بل لنقد أشكال الهيمنة داخل

الحداثة نفسها، وتحقيق أشكال جديدة من الحريات الفردية داخل الحداثة. ويقوم التفكيك لديه على مقولات أساسية، تنظم استراتيجية في القراءة والتأويل، وتصمد بنية الخطاب واستيضاح المطبوع من شبكته للدلالة، من أهمها مقولة «الاخلاف» *la différance* وتعني لديه الأراحة التي تضحي اللغة بواسطتها أشبه ببنية من متغيرات الحضور والغياب، ومقولة «التمركز حول العقل» *le logocentrism* الذي صاغه في محاولة منه لهدم البين الطاق في الفكر، لتأسيس بنية قوة في خارطته^(٣٢).

وطمع رورتي في الإفادة من تصورات نيتشة وفينيجر وديريدا، في بناء تصور فلسفي ما بعد حداثي، يجمع بين الفلسفة البرجماتية وبقطة التقليد الأوروبي، وهو ما حدا به أن يرفض نمط الخطاب الفلسفي الذي يقيم مزاعم على منطق كوني ثابت، مستكثراً درجمائته وعمقه، وحيلولة دون مستقبل إنساني أده.

وارتأى دولين أن النشاط الحقيقي للفلسفة لا يعتمد على المعنى الذي ينفي للبس، وإنما الذي يكرس للمفارق والمختلف، منعا لتثبيت مبدأ الهوية، ورفضاً للخطاب الكلي الذي رآه يفتزل الفلسفة الكلاسيكية. وفي هذا الإطار، عمد مع زميله فيلخس جاتاري *F. Guattari*، إلى تبيان قصور ونقد تصور التحليل النفسي الفرويدية ونظرية الثورة الماركسية والنظام الرأسمالي، فانتقد الأول بهدف توسيعه خارج نطاق الأسرة، والثانية لوقوفها ضد الرغبة، والثالث لأنه يولد الاغتراب، حين يضع الرغبة في المجال الخصومي والانتاج في المجال العمومي، في ظروف مجتمع يحكمه منطق الربيع والانتاج والرودية^(٣٣).

ويلحد هذه المرجعيات، كان وراء تعدد توجهات ما بعد الحداثة، التي برصد منها الآن توربين أربعة تيارات فكرية، (ما فوق الحداثي، الحداثي للضاد، ما بعد التاريخي والضاد للحداثة)، يمثل كل منها شكلاً من أشكال الانقطاع مع الحداثة^(٣٤)، إضافة إلى انقسام هذه التوجهات في الولايات المتحدة، ما بين اتجاه ما بعد حداثي معتدل، تمثله كتابات جيمس كليغورد *J. Clefford*، وجورج ماركوس *G. Marcus*، ومايكل فيشر *M. Fischer*، وآخر متطرف، يظهر واضحاً في كتابات ستيفن تايلر *S. Tyle*.

وبين تيار محافظ وآخر راديكالي. نحن إنز إزاء ما بعد حداثت، يروج آخر أشكالها رانها في الولايات المتحدة تحت مسمى «الحداثة الجديدة» *Neo-Modernism* لدى سكوت *D. Scott* وأونج *A. Ong*، وإن بدا الجذر الفلسفي لهذه المابعد حداثت كاحولة لاستثمار منجزات الفكر الغربي، في تلملح من الهتمي المطلق القائم على الاتفاقية بالخصبة النازية والتمتعيات الجردة والتوحيد المنصف للتنوع وعدم الثقة في الفكر النقدي إلى النسبي والاحتمالي والتعدد، وما أوجب ذلك من نظرات ورؤى العالم مختلفة فني عالم يحمل إمكانات عديدة لا وجود لخاصة ذي شكل واحد أو اتجاه واحد أو هدف واحد، بما يحيل المجتمع إلى أفرار متنافسين يتخفون ويتعقون، فتفتني قدرة الأفكار على التأثير، وبقرة النظريات الكلية على تقديم البدائل، وهو ما ارتكزت عليه، ما بعد الحداثة، حيث المابعديات تشكل فترات من صعوبة التحديد والانفلات عن الأطر والمنابع والتصورات القارة^(٣٥).

يمكن عن كل حال اعتبار ما بعد الحداثة امتداداً لنقد مشروع الحداثة حول العقل والتقدم والذات ومعنى التاريخ، كما ورد لدى هؤلاء الكتاب، ممن قنعوا نقاط ارتكاز مهمة لفكر ما بعد الحداثة، الذي سيضي شوطاً

أبعد في تجنيز انتقاداتهم، فلا يقتصر على نقد الحداثة، بل يتولى نقدها، والزعم بسقوطها النهائي، بعد أن رأسا وصلت إلى نهايتها، وأخفت في تحقيق وعودها، بما يجعل من هذا الفكر أشبه بتحول جزري في شروط الوجود الحداثة، أي شروط مجتمع التعلق فيه قوى سياسية جديدة، وتنشط قوى ثقافية طليعية، وتستند فيه بعض الأيديولوجيات الكلاسيكية، وشروط طرح سؤال المشروعية بوصفه مشروع ذاتية للسلطة، وفقدان للمشروعية الانساني الفكرية المغلفة التي عادة ما تأخذ شكل المذهب والأيديولوجيات، وشروط مجتمع ما بعد صناعي معلوماتي، وشروط المؤسسات الجديدة للرأسمالية العابرة للقوميات.

وعلى ما يورد ديك هيدبايج D. Hebdige فإن «دواج مفهوم ما بعد الحداثة، أشار مشاكل خاصة به، إذ مع انتهاء عقد الثمانينات تزايدت صعوبة التحديد الدقيق لدلالاته بسبب من تشعب الآراء حولها، وتجاوز الحدود بين مختلف فروع المعرفة في التعامل معه، وسمى أطراف عديدة للاستشهاد به، واستخدامه للتعبير عن اهتمامات وتوجهات فنية»^(٣٧).

المضاد للحكايات الكبرى:

والانفاق قائم على اعتبار ليوتار (١٩٢٤ - ١٩٩٨) هو فيلسوف ما بعد الحداثة البارز، منذ قدم عام ١٩٧٩ كتابه الذي حد فيه معالم ما بعد الحداثة، وأصل بعدها النقاش كملصق أساسي، أطلقه على وضعية المجتمعات الغربية المعاصرة التي أحبطتها وعود الحداثة.

وتبتدى أفكار ليوتار بهذا الصدد، في إعلان سقوط الحتمي سواء في العلوم الطبيعية أو في التاريخ المعاصر، واستتباضا رفض مفهوم التقدم الخطي بالنظر إلى انقراض التاريخ الانساني على احتمالات متعددة، وتجاوز مسلمات الحداثة عن الانسان والتفكير والتاريخ، ومشروعها الذي راه يتسم بالمتينين فيقضية المثالية، وينضوي في الأيديولوجيات التي حاولت في رايه بنية الزمن وإعطائه معنى ناجزا.

ذلك أن غياب الأفق الكوني والتحرر للعالم لديه، يسمح للانسان ما بعد الحداثة بالتأكد من نهاية فكرة التقدم والعقلانية والحرية، في ظروف تواجه فيها نصف البشرية التعتيد، والمجاعة للتصنف الأخر، إضافة إلى أن الحروب والأنظمة الشمولية التي عرفتها البشرية مؤخرًا تركت الانسان يعيش بلا أروام أو أساطير، أو بتعبيره من دون حكايات كبرى *grands récits* أو حكايات متينين فيقضية *métarécits*، ومن ثم فمن المستحيل التفكير في المستقبل، بعد هذه الحروب والأنظمة. لذلك لا يستطيع انسان ما بعد الحداثة أن يثق في العقلانية والتقدم والنزعة ولا من العلوم المبدئية والمعاصرة التي لا تستند إلا على معيار النجاح وحده، مستبعدة الحقيقة والعدالة^(٣٨).

وهو يميز بين الحداثة وما بعدها، متراوياً مع تصنيف جيرار جينيت G. Genette لأنماط الحكاية وتقنياتها، فينطلق من اعتبار التاريخ حقائقاً كرونية أشبه بحكايات متتالية عاشت البشرية تحت سطوتها فهو يستخدم مفهوم الحداثة: «لوصف أي علم يعنى لنفسه المشروعية بالرجوع إلى ميتا - خطاب من هذا النوع، حين يلجأ صراحة إلى هذه الحكاية الكبرى أو تلك من قبيل جبل الروح أو تباريل المعنى أو تموير الذات العالقة أو العالمة أو خلق الثروة»^(٣٩)، على حين يعرف ما بعد الحداثي بأنه: «للتشكك إزاء الميتا - حكايات»^(٤٠) ويعني بها الحكايات الكبرى التي تولف لتكريس شرعية

مختلف الشروعات السياسية أو العلمية. ويقصد هنا تعرية ما يصفه بحكايات التحرير، التي قامت على الوعد بانقراض الانسانية، ونشر أنوار المعرفة وتحقيق الحرية، مثل السميعة وأفكار التنوير و«الحكاية المركزية الكبرى»، باعتبارها لديه أنماطاً متينين فيقضية كلية، قامت على الغائية والذات العظمى للتاريخ والنظرية الناجزة، معلناً فشل هذه الحكايات التي رأسها تقوم على وهم التحرر (الثورة الفرنسية)، أو التامل (الجامعة الألمانية)، أو هما معا (الماركسية)، وذلك أن معسكر التعذيب في أوشفيتز ينقض القول العقلاني وتجبر وعناء ستالين يفنئان الأطروحة الانسانية، وأندلج ثورة مايو ١٩٦٨ أينما بانزلاق مزامع الليبرالية في هوة سحيقة»^(٤١).

عوض ذلك، يدعو ليوتار إلى حكايات صفري *pétites histoires* محلية، تتناول قضايا المهمشين، و«البدايين» وسكان المستعمرات السابقة وتناقض الأطراف، وتتركز في شرعيتها على الطاقة الأبادية لا العيارية، كشكل جوهرى للإبداع وبخاصة في العلم، وهو بهذا، يؤكد على التخلف عن الأطر المستقرة، على عدم جدوى أية محاولة للتحويل الجزري للمجتمع الراهن، وهو ما يتضح في نفية للتجاوز والذات والتاريخ والتقدم، وهو ينفي التجاوز، باعتباره تعامياً مع الجديد يفقر إلى القيمة بالنسبة لما بعد الحداثة. وينفي التاريخ، حيث تميل تكنولوجيا المعلومات إلى نزح طابعه، بقصرها للأحداث ضمن مستوى التعاصر أو التزامن، أي تجميد الحاضر والاقامة فيه. وينفي الفلت، مساهم التحديث الرأسمالي قد فقت الفرد بتقسيم العمل، وحلل الفردية عندما شارب وبقطر وجودها، فإن القرار ما بعد الحداثة بذلك لا يحل جديداً، سوى جعل أطروحة الذات مطلقة إلى حد انكار الأسلوب الشخصي في الفن وإغلاق الباب بحكام أمام ذاتية جديدة.

وهكذا، فإستلزاماً من اعتبار التاريخ مفتوحاً على احتمالات متعددة يسعى ليوتار إلى تحقيق سلطة الانساق الفكرية الكبرى والماركسية تحديثاً، والتي برغم قيامها على نقد واقع وفكر وقيم الطبقة البرجوازية التي اقترنت بها مشروع الحداثة تاريخياً، فإنها لديه تتضمن نوعاً من مركزية العلة وانغلاق النسق، حين تزعم قدرتها على التفسير الكلي للتاريخ والمجتمع، فتعجز عن قراءته والتنبؤ بمصيره يقابل تنديده بالماركسية، بعدم تنيه تفسيرات ماركس منذ كان عضواً في جماعة «اشتراكية أو بربرية» *Socialisme ou Barbarie*، تجاهل وإغفال مثالب الرأسمالية، الكامنة في احتكار حق العنف وتمثيل الدولة من قبل الكيان السياسي، ونهاونها في حل مشاكل الفقر والبطالة والبيئة، مما دعا أستاذ الفلسفة اليريطاني مادن ساوب M. Sarup إلى التساؤل عن مرواحة ليوتار بين دفاعه عن الحكايات الصفري التي تبرر تصوراتها وممارساتها من داخل منظوماتها الفكرية والمزمية، وبين الحريات الفردية والمجعية التي تمثل قيمها شاملة^(٤٢).

مصاعلة:

ربما يبدو الأمر مهيأ الآن، بعد مقارنة ما يتعلق بخطاب ما بعد الحداثة، أن نعرض للنقشات التي وجهت إليه، والتي بلغت حداً دعا أميرتواكيو U. Eco إلى النظر لا بعد الحداثة ككلمة تقول كل شيء، وبمفهوم ينطبق على أي شيء يريد من يستخدمه^(٤٣)، وبتييري أيجلتون T. Eagleton إلى اعتبارها «معتبث غير سياسي للنفس»^(٤٤)، وبجان بودريار J. Baudrillard إلى وصفها بأنها عملية تدمير للمعنى^(٤٥)، ولعل أهم من هاجم خطاب ما بعد الحداثة هم: جاك بوفريس J.

Bouveresse إستاذ الفلسفة الحديثة بجامعة السوربون ، ويورجين هابرماس آخر أجيال مدرسة فرانكفورت ، والتاقد الأمريكي فرنريك جيمسون F. Jameson.

يدافع بوفرين عن الحداثة ، التي رأها تمثل عصرا تاريخيا قصي على عصور الظلمة الغابرة ، ويرى أنها عملت على تطوير إمكانات العقل ، وأفضت إلى ثورة في المعرفة والتطور العلمي والفني والسياسي والاقتصادي ، واتهم فاسفة ما بعد الحداثة بتقويض العقل ومقومات الحضارة الغربية وعدم المنظومات الأيديولوجية وإشاعة الهدم والاضواء واللامعنى ، في إعلانهم عن نهاية التاريخ وموت الثقافة ووفاء التقدم ، وحمل نيشة مسؤولية هذا التنازل اللاعقلاني الحاقط على الحداثة ومنجزاتها ، وشن هجوما على كل من فوكو وديريدا حول موضوع تركيز السلطة ، ورأى أنها ليست بالضرورية مرافقة للعقل^(٤٥).

أما هابرماس ، فيالحداثة لا ترتبط لديه بمرحلة تاريخية ، كعصر النهضة أو التنوير أو حتى الحاضر ، وإنما تبرز كلما تجددت العلاقة بالقديم ، بتم الوعي بالمرحلة الجديدة . من هنا فإن ما بعد الحداثة عنده ليست صفة لعصر جديد ، حيث إذا كانت الحداثة قد استمدت شرعيتها كعصر جديد للإنسانية ، من داخل مشروعها الخاص من العقل والحرية والفردية ، فإن ما بعد الحداثة تعتبر نوعا من الاستئثار بالمنجزات المادية والسياسية للحداثة ، لكن مع مجافاة مبادئها حول العقل والتنوير . أنها برأيه ، استمرار لتنازل تحديث المجتمع ، اقتراضا من إن الحداثة والتنوير لا يجمعهما أفق.

ورغم أن هابرماس لا يماري في أزمة الحداثة ، ضمن السياق اللامعوس للتطور الرأسمالي في الغرب ، إلا أنه يصعد إلى إعادة تفسير فكرتها ونقدتها وتطويرها وتوسيعها ، مركزا بشكل خاص على بعدها التحرري الشامل ، وموضوعية القيم الإنسانية التي بشرت بها ، بما يعني أن الحداثة التي يدافع عنها بمقاييس مشروع لم يكتمل بعد ، تقع على قوى اليسار والديمقراطية مهمة استئناف . لهذا السبب ، يدت له دعاوى حجج ممثلي ما بعد الحداثة للتفتت من هذا المشروع ، بمثابة عودة إلى التقاليد المعادية للتنوير ، سواء كان مصدرها الغرب أو بقية أجزاء العالم^(٤٦).

وفي نظره ، فإنه يدل التخلي عن مشروع الحداثة يجب القيام بفحص نقدي له ، وأظهار سلبياته وإيجابياته ، واستخلاص الدروس اللازمة لاستكمالها . ولهذا هاجم ما بعد الحداثة ، وندت أعلامها بالخلفين الجدد ، وطالب بإعادة الثقة في مشروع الحداثة ، بالكشف عن منطق آخر في تطويعه عن طريق إبقاء الباب مفتوحا أمام ما أطلق عليه زيادة الفلفل التواصل بين الأفراد والمجاعات ، كفاعلية تتجاوز العقلية المتمركزة حول الذات ، أو الشمولية المنغلقة التي تدعي أنها تتضمن كل شيء ، أو الألفية الوضعية التي تقتت وتجزئهم^(٤٧) . وإن لرائي ليويتار أن هذا الفلفل قد يصعب تحقيقه في ضوء التفتت الحادث للكيان الاجتماعي إلى شبكات مرنة ، قوامها التمييز المعاصر لأجالات الحياة والتلاب اللغوي لا الفعل التواصل ، الذي يعتبره هابرماس وسيلة لتحقيق الانعتاق^(٤٨).

إن هابرماس يحاول إنقاذ الجانب الإيجابي للحداثة ، حين يقدم قانونا تواصليا جديدا لعقلانيته ، يقوم على أساس فردي وعقلاني وشفاف ، ويسعى إلى إجماع مع الآخر من خلال حوار غير مشوه . لكن فعالية هذا القانون لا يمكن تحقيقها إلا بتجاوز الحدود الجورجوازية للرأسمالية ، وبخاصة في شرطها الرأسمالي البادي في الليبرالية المعولة . وهذا الشرط الرأسمالي

يعمل في اتجاه «كونية سيميائية» لمنطري ما بعد الحداثة ، بما ييجز التحقق من تقارب العولة وما بعد الحداثة ، انطلاقا من سعيهما المشترك في تقليص العالم ، بتفكيك الحكايات الكبرى والكيانات والهياكل الشمولية .

وحسب جان ماري دومينيكا Jean - Marie Domenach ، ينتج منطق العولة في المجتمع ما بعد الصناعي ظواهر جليلة ، تنطوح بالقيم والأساطير التي مثلت أساس الحداثة ، وتثير أزمة الهوية بوصفها أزمة المعنى شكلا ومضمونا ، وتضع غفيدة الحداثة في التقدّم والليبرالية والشمولية الغربية موضع التساؤل^(٤٩) . ذلك أن هذا المنطق يحتاج ، لكي يصبح أكثر اقتناعا ، إلى الأداة من بعض جوانب ما بعد الحداثة ، التي تطور نقدا جذريا لمفاهيم يوتوبيا وشمولية التقدم والعقل الكلي . ويهاجم فرنريك جيمسون ما بعد الحداثة ، بمعانية تجليتها الثقافية ، وبخاصة في فنون العارة والرسوم والسينما والفيديو والألب ، برؤية سوسولوجية ، تتوخى مقاربة هذه التجليات ضمن أطرها الاجتماعي ، بدلها ، فبرغم تأني التحليل الفكرية عادة على التنازل المباشر بالتكوين الاقتصادي الاجتماعي ، فإن زعة التنوير ترتبط بمرحلة الرأسمالية الميركننتية ، التي سادت أوروبا في القرن السابع عشر حتى الثلث الأخير من القرن الذي يليه ، وتتسق مع نشاط هذه المرحلة الزراعي والتجاري وترفعها تكنولوجيا البخار والقاطرة والقائمة كوحدة أساسية ، أما أزمة الحداثة ، فترتبط بالرأسمالية الامبريالية التي تجسدت منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، وتتسق مع النشاط الصناعي ، وتكنولوجيا الكبرياء والسيارة وغزو المستعمرات وتقسيمها واحتكارها ، على حين ترتبط زعة ما بعد الحداثة بالظهور الرأسمالي الثالث للرأسمالية ، أي بالرأسمالية متعددة الجنسيات ، وتكنولوجيا الاتصال والمعلومات والعالم كفضاء لها^(٥٠).

وينظر جيمسون إلى ما بعد الحداثة ، كجزء من تغيرات واسعة ومتعددة الأوجه ، تمثلت عمليا في ثورة الألكترونيات ووسائل الاتصال ، وفي الانتقال من النموذج الفيزيائي الكلاسيكي إلى النموذج الليولوجي التقاضي ، وسياسيا في تنامي ظواهر اجتماعية جديدة كحركات البيئة والنساء والهويات الثقافية ، ونظريا في الانعتاف نحو التفكير في المنظومة اللغوية من زاوية السلاحديد واللامعانية ، ورفض المبدأ اللغوي لدو سويسر F. de Saussure ، القائم على الفصل بين الدال والمدلول^(٥١).

ومع موضوعة ما بعد الحداثة في هذا الاطار ، يخلص جيمسون إلى أنها تمثل الاطار المعرفي الكامن للعولة ، حين تنطلق من قبول جوهر للرأسمالية حيث لم تعد الرأسمالية ما قبل الصناعية ، من ريفية ودروية وحرفية . تلعب أي دور في التوافق السياسي للمجتمع ، مع روح ما بعد الحداثة هي بمقاييس روح رأسمالية عصر الشركات الكونية ، حيث يقوم رأس المال بإلغاء كل الخصوصيات ، كما يلغي الذات المتماثلة التي يتجسد فيها التاريخي والذاتي ، وتحل القيمة التبادلية العامة محل القيمة الآلية للأشياء^(٥٢).

وتبادر هنا بتسجيل التئمة الباكر منذ نهاية السبعينات ، للاحم منسوبة إلى اعتمادات ما بعد الحداثة من قبل بعض المثقنين العرب ، حين بدت مسائل كالإبداعية ، والأخرية otherness ، والتعب ، والصورولوجية imageology ، والتأويل ، ورؤية العالم ، والجسدية ، والتفكيكية ، والاختلاف ، تشق طريقها لدينا في علم الاجتماع واللغة والأنثروبولوجيا والأدب والفلسفة وهو ما ظهر في أعمال الباحث التونسي عبدالكبير الخطيب حول تفكيك الخطاب ، ومؤخرا لدى

الباحث التونسي الطاهر لبيب حول الصورولوجية، والمصريين أحمد أبوزيد حول رؤية العالم وجابر عصفور حول الاقتصاد، وصبري حافط حول الحساسية الجديدة، ونصر أبوزيد حول التأويل، والفلسطيني فيصل دراج حول الحداثة المبعدة

ها نحن نزالو التحديق في خطاب ما بعد الحداثة، كحكاية جديدة قدمت أعمالاً غنية وجسورة في مختلف ميادين الفنون وحقول المعرفة وهزت ركائز كانت تبدو راسخة، وحاولت الانصات للهواجس الموارية والتعبير عن تجلياتها، حين استكثمت الحجاز، وحاورت الغياب، وحسرت الثوابت والتمركز حول العقل، وبشدت الاختلاف، وانتجت ظروفاً للفرض في مجالات غير مسبقة، وطرحت فرضيات ذات طابع طليعي، وكشفت الصلة بين مقولات كانت تبدو متباعدة، وهجرت للمطلق والتوجه إلى الأسطة المعرفية الكلية، وأضاعت قوى كامنة في صنوف الصنيع والأفكار والأساليب الإبداعية، لكن فاعليها العرفيين، بدوا مثل أطفال منتصف الليل: استأصوا وخروجوا على النص، وفضلوا ذاكرة الكلمات المتقاطعة، ومسوها، لأنهم امتثلوا لشروط مجتمع المشهد المتشظي بحافضات تاريخية مأزومة وطرحت شتى.

الهوامش:

- ١ - كامل شياخ، «في ثقافة ما بعد الحداثة وسياساتها، مجلة (الطريق)، العدد الأول، يناير-فبراير ١٩٩٩، بيروت، ص ٩٦.
- ٢ - أو يفن لثك: فلسفة نيشة، ترجمة الياس بديوي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٧٤، ص ١٨٢.
- ٣ - Vattimo, G. La Fin de la modernité - Nihilisme et Herméneutique dans la culture post - moderne, traduit de l'italien par Ch. Alouni, Seuil, Paris, 1987, pp. 184 - 185.
- ٤ - Horkheimer, M. and Th. Adorno: Dialectic of Enlightenment, Herder - and Herder, New York, 1972, p. 41.
- ٥ - محمد حافظ دياب: ممرسة فرانكفورت - جدلية الوحدة والتنوع، مجلة (النار)، العدد (٥٧)، فبراير ١٩٨٨، القاهرة، ص ١٢٤ - ١٢٥.
- ٦ - فيصل دراج: «ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة»، مجلة «الكروم»، العدد (٥١)، ربيع ١٩٩٧، مؤسسة الكروم الثقافية، رام الله، ص ٨٢.
- ٧ - Lash, S.: The Sociology of Post - Modernism, Routledge and Kegan Paul, London - New York, 1999, p. 83.
- ٨ - Vattimo, G. Op. cit., pp. 35 - 38.
- ٩ - آلان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مفتي، سلسلة (المشروع القومي للترجمة)، العدد (٣٨)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٨٥.
- ١٠ - Clifford, J.: 'Introduction partial truths' in J. Clifford and G. Marcus (eds.), Writing Culture - The poetics and politics of Ethnography, University of California press, Berkeley and Los Angeles, 1986, pp. 23 - 24.
- ١١ - كامل شياخ، مرجع سابق، ص ٩٦.
- ١٢ - Lash, S. Op. Cit. pp. 11 - 14.
- ١٣ - Bell, D. Technology and the Frontiers of Knowledge, Garden City, New York, 1975, p. 52.
- ١٤ - Jencks, Ch.: Postmodernism - The new classicism in Art and Architecture, London, 1978, p. 13.
- ١٥ - محمد أركون: قضايا في نقد العقل الديني، كيف نقيم الإسلام اليوم؟ ترجمة وتعليق هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٨، ص ٣٠٧.
- ١٦ - Giddens, A.: The consequences of modernity, Stanford university press, Stanford, 1990, p. 3.
- ١٧ - Ibid, p. 150.
- ١٨ - Wright Mills, C. The Sociological imagination, New York, 1961, p. 62.
- ١٩ - سمير أمين: مناهج العصر - رؤية نقدية، دار سينما للنشر ومؤسسة

- الانتشار العربي، القاهرة - بيروت، ١٩٩٩، ص ١٧.
- Hassan, I.: The postmodern turn - Essays in postmodern theory - and culture, Ohio state university press, Columbus, 1987, pp. 92 - 93.
- Harvey, D.: The condition of postmodernity, Ibd., p. 32.
- Ibd., p. 32 - ٣٣.
- Forster, H. (ed.), Postmodern Culture, Pluto press, London, 1983, p. ١٦.
- Harvey, D. Op. Cit. p. 11.
- Herbermas, J.: "Modernity - An incomplete project" in H. Foster (ed.), Op. cit., p. 9.
- ٢٦ - جان فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٤.
- Nicholson, C.: "Postmodernism, Feminism and Education - The need for solidarity" in (Educational Theory), Vol. 3, summer 1989, p. 197.
- Hassan, I., Op. cit., p. 124.
- Foucault, M.: La Volonté de Savor - Histoire de la sexualité - Gallimard, Paris, 1978, pp. 52 - 53.
- Ibd., p. 91.
- Derrida, J.: Extrails, Denoel - Gonthier, Paris, 1981, p. 41.
- ٣٢ - جاك ديريدا: والكتابات والاختلاف ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علاء سبتا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص ١٠٧.
- Dehuz, J. et F. Guattari: L'Anti - Oedipe, Gallimard, Paris, 1988, pp. 63 - 65.
- ٣٤ - آلان تورين: مرجع سابق، ص ٥١ - ٥٧.
- ٣٥ - نبيل عبد الفتاح: «ما بعد الحداثة والعمولة - المابدييات والأديان»، من أعمال (مقالات حول الحضارات) - الاستكندرية، أغسطس ١٩٩٩، ص ٢.
- Hbridge, D. Hiding in the light - On Images and things, London - New York, 1988, p. 181.
- ٣٧ - Jean - François Lyotard: Le postmoderne expliqué aux enfants - Correspondance 1982 - 1985, Ed. Galilée, Paris, 1988, pp. 28 - 29.
- ٣٨ - جان فرانسوا ليوتار، مرجع سابق، ص ١٩.
- ٣٩ - المرجع نفسه، ص ٢٠.
- ٤٠ - Jean - François Lyotard: Histoire universelle et différences - cultures - in (Critique), N. 456, Paris, 1985, p. 503.
- ٤١ - Sarup, M.: An Introductory Guide to post-structuralism and postmodernism, Harvester, New York, 1993, p. 27.
- ٤٢ - Eco, U.: Reflections on the name of the rose, Minerva, England, 1994, p. 88.
- Nicolson, C., Op. cit., p. 183.
- ٤٤ - Baudrillard, J.: "The ecstasy of communication" in H. Foster (ed.), Op. cit. p. 121.
- Bouveresse, J.: Dire et ne rien dire, Seuil, Paris, 1993, pp. 61 - 63.
- ٤٦ - يورغن هابرماس: القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجويشي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩١، ص ٧١.
- ٤٧ - المرجع نفسه، ص ١١٩.
- ٤٨ - Jean - François Lyotard, Histoire universelle, Op. cit., p. 511.
- ٤٩ - Foster, H. (ed.), Op. cit., p. 32.
- ٥٠ - Jameson, F.: Postmodernism or the cultural Logic of late capitalism, Verso, London - New York, 1991, p. 15.
- Ibd., p. 14.
- Ibd., p. 17.

المصطلح العربي القشري

تضايها واقتراحات

سعيد يقطين *

١ - عرف الفكر الأدبي العربي منذ بدايات الثمانينات تحولا كبيرا سواء على مستوى مرجعياته أو طرائق تعامله مع النص الأدبي، أو تفكيره في مجمل القضايا المتعلقة بالإبداع. وبرز ذلك بصورة جلية على صعيد لغته وما صارت تزخر به من محاولات تختلف عن اللغات السابقة. نجد أهم ملامح هذه التحولات الطارئة على صعيد اللغة من خلال:

أ - توظيف مصطلحات ومفاهيم عديدة وجديدة سواء من حيث بنيتها أو تركيبها أو دلالتها.

ب - إدراج الأشكال والتخطيطات والجداول ضمن التحليل.

ولا يمكن للقارئ، أيا كان نوعه، إلا أن يجد في أغلب الدراسات التي ظهرت منذ هذا الوقت ميلا واضحا نحو توظيف أكبر عدد من المصطلحات، وقدرا لا بأس به من الأشكال والتخطيطات. ونجم عن هذا التحول الذي يتجلى للوهلة الأولى على صعيد اللغة ببعديها الإصلاحي (الفطري) والتخطيطي (الصوري) أن وقع التسليم بصعوبة هذا المنحى النقدي الجديد لدى البعض، أو التأكيد على لا جدواؤه عند البعض الآخر. وتوالت ربود الفعل المتهمة لهذا التوجه، أو لقدرته على تحويل رؤية فكرنا الأدبي أو تجديد مساره.

وضرورة تجاوزه، وإن ظلت السجلات حول هذه المصطلحات ترمي الى تغليب بعضها أو الانتصار لها على البعض الآخر، بناء على ذائقة، أكثر مما هي مؤسسة على مقتضيات منهجية أو علمية حتى وإن كانت المبررات المقدمة تصدر الدعوى العلمية والمنهجية.

٢ - إننا فعلا أمام ضرورة ملحة وعاجلة للبحث في المصطلح الأدبي العربي الجديد، لقد ذهب «لاقوازييه»، وهو يتحدث عن المصطلحية الكيميائية الى حد اعتبار أنه «لا يمكن تطوير اللغة بدون تطوير العلم، وكذلك لا يمكن تطوير العلم بدون تطوير اللغة»^(١). وهو لا يقصد باللغة هنا غير المصطلحات الموظفة في العلوم. وتأتي هذه الضرورة من كوننا «نصطلح» على الاختلاف، أكثر مما نتفق على الاصطلاح. تضاربت الاستعمالات، وتعددت بتعدد

٢ - بدأت تتواتر الدراسات والترجمات، رغم الصعوبات والعراقيل التي يصطدم بها أي جديد عادة، وكثر المشتغلون في نطاق هذا التوجه النقدي الجديد. وهنا بدأت تتراكم المشاكل وتتفاقم الإشكالات، إذ لم تبق الخلافات مقصورة على الطرفين التقليديين: أنصار الحركة الجديدة وخصومها، ولكنه امتد الى الانتصار أنفسهم، وبدأنا نعاين التناقضات تتعدى الاختلاف الى الخلاف، وظهرت الكتابات المختلفة لتجسيد ذلك والتعبير عنه. وغدت امكانية ملازمة هذا الخلاف في العدد الواحد من المجلة: فالمفاهيم والمصطلحات الموظفة ذات مرجعية واحدة، لكن الاختلاف بين في استعمالها، والخلاف صار متعددا بتعدد هؤلاء المشتغلين بها، وصار الجميع يستشعر قساحة الأمر،

* ناقد واكاديمي من المغرب.

العدد الماضي والعشرون، يناير ٢٠٠٠، نهض

أولا ضحية كثرة الاستعمالات والاختلافات ، فتركبك بذلك عمولة القراءة ، ولا يتحقق بعد هذا المراد الأكبر وهو تجديد فكرنا الأدبي ومعرفتنا النقدية وتطويرها.

٥ - قد صار بإمكاننا الآن أن نتحدث عن «المصطلح السردى العربى» ، وهو يحتل مكانة مهمة ضمن المصطلحية الأدبية العربية الجديدة. لكن وضعه الحالي لا يمكن أن يستمر بالوتيرة التي يعرفها حاليا ، وإلا فإن مصيره هو معرفة المزيد من الخلف والاختلاف الذي لا يسهم في التطور ولا في إغناء مجالنا الأدبي والنقدي ، إن كل مبررات البداية الصعبة لم يبق ما يسوغ امتدادها واستمرارها ، وبالقيل من الحوار العميق والهاديء يمكننا بلورة المفاهيم ، وتدقيق المصطلحات وتوحيدها ، وهذا مطلب حيوي وضروري ، رغم أنه صعب ، لتجاوز كل التبعات السلبية التي تراكمت منذ البدايات الأولى لتداول وتوظيف هذه المصطلحات ، ولكي أساهم في هذا الحوار أحاول أولا الانطلاق من معانيه بطبيعة المصطلح السردى كما تبلور في الأدبيات الغربية الجديدة ، وأقف عند بعض الملامح التي صاحبت تشكله وتطوره وتشغيله ، لننتقل بعد ذلك إلى رصد كيفية تعاملنا مع هذه المصطلحات وطرائق فهمنا وتوظيفنا لها وما يعترض ذلك من عوائق وصعوبات ذاتية أو موضوعية لنتمكن من رؤيتها على النحو الملائم والعمل على تجاوزها تصدونا في ذلك رغبة الانتقال من وضع الاستهلاك إلى الانتاج ، ومن الخلف الجباني إلى الاختلاف الهادئ والبناء.

المصطلح الأدبي الحديث : أصول وتحولات :

١ - تميزت المصطلحية الأدبية منذ الستينات من هذا القرن (في أوروبا عامة ، وفرنسا خاصة) بالعديد من السمات التي جعلتها تختلف عما كانت عليه في القرن التاسع عشر مثلاً وسواء من القرون ، لقد كان جزء أساسي من رصيدها المعجمي يتشكل على نحو خاص مما تمدها به علوم أخرى ، وخاصة العلوم الانسانية (الاجتماع - النفس) ، والعلوم الدقيقة ، بحسب الموقع الطبيعي الذي تحتله في سياق التطور التاريخي للعلوم (خاصة علوم الأحياء والنبات). وفيما خلا ذلك كانت المصطلحية الأدبية تناسس إجمالاً على ما تقدمه لها البلاغة ، لكن هذه الأخيرة انتهت في العصور المتأخرة إلى التكرار والجمود ، فصار توظيفها شحيحاً وناقصاً ، قبل أن يعاد النظر فيها وتجديدها في العقود الأخيرة.

ترتبط المصطلحية الأدبية ببُعديها من البلاغة والعلوم الأخرى على نحو خاص ، بالشعر والدراما تحت التأثير الشديد الذي مارسه «بوبيطيقا» أرسطو ، وظل ذلك متواصلاً مع أعمال الشراح والبوبيطيقين الكلاسيكيين . أما السرد بمختلف تجلياته ، فلم يكن يحظى بالمكانة الملائمة لوضعه الهامشي الذي كان عليه ، إلى أن ظهرت الرواية في أواخر القرن

الدارسين والمترجمين حتى انتهت إلى الفوضى والتسيب. والغريب ليس في هذا الوضع فقط لأننا يمكن أن نبحت عن أسبابه وتجلياته ، ولكن في أن القاعدة المتبعة عندنا هي أن كل من يبدأ يتعامل مع هذه المصطلحات لا يكلف نفسه عناء ممارسة الحوار أو النقاش ، أو الإطلاع على من سبقه في المجال نفسه ، ويقترح مصطلحات جديدة ، ونجم عن ذلك أننا نتحدث عن «شيء» واحد ، لكن بلغات لا حصر لها ، لا يمكن لهذا الوضع أن يستمر إلى ما لا نهاية ، وإلا فلا فائدة يمكن أن ترجى من هذه الممارسة النقدية الجديدة ، وعلينا في البداية تحديد أسباب هذا الوضع ، قبل الانتقال إلى تشخيصها وتقديم المقترحات الملائمة لتجاوزها.

٤ - نجل هذه الأسباب فيما يلي :

١ - إن المصطلحات الأدبية الجديدة التي نتعامل بها لسنا نحن الذين ننتجها ، ومادام كل مشتغل بها يتعامل معها بطريقة مخالفة لغيره ، فلا يمكن إلا أن يفهمها بطريقة الخاصة ، ويقترح تبعاً لذلك مقابلات تناسب أشكال فهمه واستيعابه لها.

ب - إن تلك المصطلحات التي يتم انتاجها خارج مجالنا الثقافي العربي ، ليست واحدة ولا موحدة ، إنها يدورها تختلف وتتعارض ، ويناقض بعضها البعض ، كما أنها عرضة للحصول والتغير ، ويقر الباحثون الغربيون أنفسهم بذلك وبصعوبة انتاج المصطلحات وتوليدها أو الاتفاق بشأنها ، ونجد تأكيداً لهذا فيما يعبر عنه ج. جنيت في مختلف كتاباته وخاصة عندما يصرح متضجراً بقوله : «أن الألوان ليفرض علينا مفوض شرطة جمهورية الآداب مصطلحية متسقة» (٢).

تختلف هذه المصطلحات من جهة ، باختلاف اللغات الأوروبية ، وتتعدد ، من جهة ثانية ، بتعدد الأطر النظرية والاتجاهات المتباينة ، ولابد من وضع ذلك في الاعتبار عندما نتعامل معها ، لكن السائد في التصور عندنا أو على الأقل لدى أغلب المشتغلين ، أن تلك المصطلحات ولغة أجنبية ، ويكفي أن نعرّبها أو نترجمها إلى اللغة العربية بالانطلاق من بعدها المعجمي لنكون بذلك قد قضينا الوطر للنشود.

هذان العاملان جوهرريان في طبع استعمالنا الاصطلاحي بالسمات الاختلافية التي نعتت بها لغتنا النقدية الجديدة ، إن الانتاج الاصطلاحي الغربي مختلف في حد ذاته ، ونحن نتعامل معه وكأنه موحد ، ويتولد عن هذا بالنسبة إلينا اختلاف في التصور والعمل ، وينجم عنه الخلاف الدائم . يتكرس هذا الخلاف عندما لا يتواصل المشتغلون بهذه المصطلحات ولا يتجاوزون ، بل الأدهى من ذلك عندما لا يريد أي منهم أن يصفي لما قيل أو يسهم في النقاش بوعي ومسؤولية . أمام هذا الوضع يروح القاريء

الثامن عشر، فبدات تتبلور آراء واجتهادات الكتاب أنفسهم حول خصوصية وطبيعة هذا النوع الأدبي والحديث، ويظهر لنا ذلك بجلاء في المقدمات التي كتبها الروائيون، والتي صار لبعضها وجودها الوزن في النقد الروائي ومصطلحيته (هنري جيمس نموذجاً).

٢ - استمر هذا الوضع إلى غاية الستينات، وبقيت العلوم الاقتصادية والاجتماعية والنفسية تمارس دورها الكبير في تغذية المصطلح الأدبي ونحته وتوليده، ويكفي التدليل على ذلك بما عرفه النقد الأدبي تحت تأثير علوم القرن التاسع عشر ووضعيته مع ما كان يعرف به النقد العلمي، و دور النزعات الفلسفية والفكرية منذ بداية هذا القرن، وخاصة مع الماركسية ومختلف تطوراتها الاشتراكية، وعلم النفس التحليلي ومختلف تياراته الوجودية، ل يظهر لنا أي حد كانت اللغة النقدية محملة بمحمل ما تراكم في هذه العلوم ومصطلحاتها التي تم نقل بعضها وتوظيفه في الدراسة الأدبية: جدلية الشكل والمضمون، الرؤية الاجتماعية، مقولات الوعي، اللاشعور، الانزلام، الحرية البطل الاشكالي، الواقع والواقعية، وما شاكل هذا من المفاهيم والمصطلحات ذات الطبيعة الخاصة والقادمة من مجالات معرفية أخرى.

٣ - تأسست المصطلحية الأدبية الجديدة في الستينات تحت تأثير اللسانيات، وذلك بالانطلاق من أن الأدب «لغة»، وعلى الدرس الأدبي أن يتشكل على قاعدة البحث «في اللغة الأدبية» أو النص الأدبي من داخله. ومن هنا جاءت القطعية مع المصطلحية التقليدية المشكلة خارج الأدب، والمحلقة به أو الموظفة عليه. وبذلك اعتبرت العلوم اللسانية أقرب العلوم إلى الدراسة الأدبية، فاستلهمها الدارسون وحاولوا الاستفادة منها في معالجة النص الأدبي، والكشف عن خصوصياته، وكان طبيعياً أن يظهر هذا التوجه الجديد في البحث والدراسة على المصطلحية الأدبية فتجدها تتخذ العديد من سمات وملامح المصطلحات التي تكونت في سياق البحث اللساني، والتي تم تحويلها وتعديلها لتتلاءم مع خصوصية البحث الأدبي، وذلك خلال العقيدة التي تعرف بـ «البنيوية». يظهر لنا ذلك بجلاء في هيمنة مصطلحات ومفاهيم مثل الجملة، الخطاب، التركيب، البنية، الدلالة، العلامة، الدال، المدلول.

٤ - لم يتم فقط استلهم المصطلحات اللسانية، ولكن أيضاً طريقة التحليل وأشكال الصياغة التي كانت اللسانيات تستفيد فيها من علوم عديدة، فبرزت التخطيطات والأشكال الهندسية والرموز الرياضية والمنطقية (العلامات الصورية) لتحل محل مكانتها باعتبارها جزءاً من التحليل وتصبح مكوناً من مكونات الأساسية. ويعكس هذا التوجه «العلمي» الذي صارته تعتمد الدراسة الأدبية أسوة بالدراسات اللسانية. وفي هذا السياق تم ترهين كل التراث

الأدبي المتصل بخصوصية الخطاب الأدبي في ذاته من حيث تركيبه ولغاته التي يتميز بها، فاعيد بذلك النظر في الأدبيات القديمة مثل «بوطيقا» أرسطو، والاجتهادات البلاغية المختلفة والدراسات التفسيرية للكتاب المقدس والتي تركز على اللغة والتعابير والأساليب، وبدأت من ثمة تظهر محاولات لتجديد البوطيقا والبلاغة والدراسات الأسلوبية.

وكان من الضروري الرجوع إلى التراث الذي تركه الشكلاونيون الروس في بدايات هذا القرن، والذي كان له النزوع نفسه، وتجسد جزءاً أساسياً منه في عطاءاتهم واجتهاداتهم في المضمار ذاته. وفي هذا السياق، تبلورت السيميوطيقا كعلم خاص للعلامات المختلفة تمييزاً لها عن اللسانيات التي تعنى بالعلامة اللسانية فقط، وتقف عند حد الجملة. ومحتج بدوره من اللسانيات، واهتمت في بداية أمرها بالعلامة الأدبية، فولدت لها لغتها ومصطلحاتها الخاصة بها، وسارت على نهجها وعملت على تطوير نفسها وهي تستفيد من إنجازات العلوم الحقة (الرياضيات - المنطق - الفيزياء) والعلوم الانسانية (الانثروبولوجيا).

السرد والمصطلح السردى:

١ - في نطاق هذه التحولات التي عرفتها المصطلحية الأدبية الجديدة في الغرب كانت الرواية وسواها من الأنواع الحكائية قديمياً وحديثاً (الحكاية العجيبة - الأسطورة - القصص القصيرة) تحتل الصدارة باعتبارها مجالاً للاستثمار وموضوعاً للبحث. وظهرت علوم أدبية تهتم بصورة خاصة بالسرد، نذكر من بينها: السرديات، والسيميوطيقا البصرية، والبلاغة الجديدة، والأسلوبية، ونظريات التلقظ، والتداولية... تشغل هذه العلوم مقبلة بمصطلحية «شبه» موحدة رغم الفروقات بينها، لأنها ترتبط بموضوع واحد هو «السرد». لكن كل علم يعطي لكل مفهوم أو مصطلح دلالاته الخاصة وفق النسق الذي ينتمي إليه. وتحضر من هنا تلك الفروقات والاختلافات في الاستعمال بالرغم من التشابهات الظاهرة.

٢ - يمكننا في هذا النطاق إعطاء بعض الأمثلة الدالة على ذلك لإبراز ما يميز هذه المصطلحات عن بعضها البعض من خلال الوقوف على النقطتين التاليتين:

١ - الاشتراك اللفظي والاختلاف الاصطلاحي: نجد العديد من المصطلحات تشارك لفظاً، لكنها تختلف دلالة بحسب الإطار النظري الذي توظف في نطاقه. إن مصطلحات مثل الخطاب (Discours) والنص (Texte) والصفة (Mode) والسرد والحكي (Narration / Récit) والسردية أو الحكائية (Narrativité) والراوي (Narrateur)، وسواها مصطلحات متداولة في كل النظريات والدراسات السردية الحديثة، لكنها تختلف اختلافاً بيناً بين مستعمليها إلى حد التضارب والتعارض، ويمكننا أن نلمس ذلك أحياناً عند

الكلاسيكي الذي وظف في البوبليكا الكلاسيكية مجموعة من الاستعمالات والتتويجات القصلة بدور الراوي ووظيفته في علاقتها بالمادة الحكائية. وظهرت بذلك مصطلحات محولة من قبيل: Homodiegétique / Extradiegétique

Intradiegétique، أما مفهوم "Contenu" الذي يستعمله السيميوطيقون فهو يتصل بدوره بالمادة الحكائية. ويوظف كمقابل لـ «التعبير». وواضح هنا أن السيميوطيقين ينطلقون في هذا التمييز من التطوير الذي أدخله «يلمسليف» على تحديد العلامة بجعله إياها تعبيرا ومحتوى. وهو ما نجده في مصطلحية دوسوسير يقابل الدال والمدلول. ومقابل ذلك نجد ب. ريكور في مختلف كتاباته يفضل استعمال مفهوم "Intrigue".

٢ - يبين لنا هذا الاختلاف بجلاء أن أي مفهوم أو مصطلح له تاريخه الخاص في النطاق النظري الذي يوظف فيه. ومصدر الاختلاف يرجع أساسا إلى محاولة تطويره لفظا ليتلاءم مع المتطلبات النظرية الجديدة التي يستدعيها التحليل. ونلمس ذلك بوضوح مع ج. جنيت. وهو يفضل مصطلح التبشير ويرر نواعي ذلك، ويأتي بعده من يطور المفهوم الجديد ويوظفه في سياق التحول الذي عرفته السرديات (مثال ميك بال).

نعائين الأمر نفسه مع «التناص» الذي أدخلته كرسيتيا إلى مجال الدراسات الأدبية بناء على تصورات باختن. لكن التعديلات التي عرفها هذا المصطلح، وما تولد عنه من مصطلحات فرعية وموازية جعلت الانتقال من التناص كمفهوم جامع إلى مفهوم آخر جامع هو «المتعاليات النصية» مع ج. جنيت، والتي غدا «التناص» جزءا واحدا منها يبرز لنا أننا أمام اختلافات لفظية واشتراكات اصطلاحية، وداخلها جميعا نلمس تباينات وفروقات عامة وخاصة.

نستنتج من خلال هاتين النقطتين اللتين وقفنا عندهما أننا أمام السمات التالية التي يتسم بها أي مصطلح كيميكا كان نوعه. هذه السمات تتصل من جهة بطبيعة المصطلح، ومن جهة ثانية ترتبط بطريقة اشتغاله.

٣ - طبيعة المصطلح السردى: إن المصطلح السردى له طبيعة الخاصة التي يكتسبها من داخل الاطار النظري الذي ينتمي إليه (السرديات — السيميوطيكا الحكائية). قد تستعمل اطارات نظرية متعددة المصطلح نفسه، لكن دلالات تختلف قطعا باختلاف ذلك الاطار. إن السيميوطيكا الحكائية مثلا تحدد موضوعها في "Narrative"، ونجد الشيء نفسه مع السرديات التي تعتبر المصطلح عنه موضوعها، وباستعمال اللفظ ذاته. لكن مدلول المصطلح مختلف تماما لأن طبيعة استعماله وتوظيفه تخص الاطار النظري الذي يشغله. كما أن هذه المصطلحات وهي تنتمي إلى اطارات نظرية مختلفة، تشارك في الدلالة العامة، لكنها مع ذلك ستظل تختلف جذريا، قدالراوي، في السرديات

الباحث الواحد. إن هذا لا يعني سوى مسألة طليعية حين تتعلق بالفردات أو المصطلحات وهي أنها جميعا متعددة المعاني. وهذا التعدد لا يمكن أن يسلب إلا في السياق النظري الذي يعين المصطلح، ويحدد دلالاته الخاصة.

هناك مثلا من يضع «الخطاب» مقابل لـ «النص». وهناك من يعتبره مرادفا له، ويرى آخرون الخطاب أعم من النص، وينطلق سواهم من العكس، ويمكن قول الشيء نفسه عن «الصفة» (Mode) فهي عند النحويين والسريدين ليست هي ذاتها عند المناطق والسيميوطيقيين (Modalité) رغم أنهم يستعملون الكلمة نفسها. وقس على هذا.

إن تشابه المفاهيم والمصطلحات لا يعني أنها متماثلة دلاليا واصطلاحا، لأن كل مصطلح يكتسب معناه وخصوصيته من السياق النظري الذي يوظف في نطاقه، وهنا مصدر التنوع والاختلاف.

ب - الاختلاف اللفظي والاشتراك الاصطلاحي: ونجد بالمقابل مصطلحات عديدة تختلف من حيث اللفظ، لكنها تشترك اصطلاحا، ولو في الاطار الدلالي العام عكس ما وقفنا عليه في النقطة السابقة. ويمكننا التمثيل لذلك بمصطلحات مثل: وجهة النظر، والمنظور، والرؤية، والبؤرة، والتبشير، إن هذه المصطلحات تختلف من حيث اللفظ، لكنها مجتمعة تشترك اصطلاحا، إنها جميعا تتصل بالواقع الذي يحتله الراوي من عالم الاحداث، أو المادة الحكائية التي يتكلف بروايتها، ويمكننا إعطاء مثال شبيه من خلال مصطلحات مثل: Intrigue / Contenu/ Récit/ Diégèse/ Histoires/ Fabula، فهذه المصطلحات تلتقي في كونها تتصل بمادة الحكى، لكنها تستعمل في سياقات مختلفة، وفي إطارات نظرية متباينة، ويعود مصدر الاختلاف فيها إلى ما يلي:

١ - اختلاف الذين استعملوها لأول مرة، أو أبدعوها دون أن يكون أي منهم مطلعاً على عمل الآخر، أو عدل عنه إلى غيره لاعتبار أو آخر. لقد استعمل هنري جيمس مثلا في البداية مصطلح «وجهة النظر»، لكن ج. بويون (١٩٤٦)، فضل مصطلح «الرؤية»، ومن أتى بعدهما اختار الأول أو الثاني، أو اقترح مصطلحا آخر: المنظور أو التبشير (ج. جنيت ١٩٧٧) ويمكننا أن نعاين هذا أيضا من خلال استعمال الشكلايين الروس في البداية مصطلح Fabula كمقابل لـ Sujet لكن السريدين وهم يطورون انجازات الشكلايين السردية اقترحوا مصطلح «القصصة» (Histoire) ليقابل «الخطاب». وهم في هذا الاقتراح يسرون على هدى التمييز الذي وظفه. بنفقتس، حين استعمل ج. جنيت مصطلح Diégèse الذي استقام من إسروير الذي وظفه في أواسط الأربعينات (١٩٤٦)، فذلك ليعيد تأسيس نظرية الأجناس وفق الأصول التي اعتنت بها، وكذلك ليولد من هذا المفهوم

يلتقي مع «المرسل» في السيميوطيقاً أو «المتكلم» في نظرية التفظ. لكن دلالة هذه المصطلحات لا تتحقق إلا وفق المجال النظري الذي تنتظم فيه رغم أن طبيعة الفعل مشتركة، وإن كانت تتخذ كامل أبعادها ووظائفها من الأدوار التي تضطلع بها في سياقاتها النظرية المختلفة.

طريقة الاشتغال:

١ - إن دلالة المصطلح تتجسد في إطار الحقل الدلالي، والشبكة النسقية التي ينتمي إليها. وبالنظر إلى المصطلح في إطاره النظري الخاص، نجد أن المصطلحات متصلة ومتعددة الدلالات، ومعنى ذلك أن لها تاريخها الخاص بها. وبناء على هذا التحول، تتغير لفظاً ودلالة: إنها تنحصر نحو الدقة والتحديد كلما ابتعدت عن زمان استخدامها الأول، (من وجهة النظر إلى التأثير مثلاً). إن هذه التحولات تعطي للمصطلح الواحد إمكانات التعيين المتعدد، وتسمه بالاختلاف الدلالي، وهو ينتقل في الزمان، أو وهو يهاجر إلى المكان (حال المصطلحات السردية وهي تنتقل إلى الحقل الاصطلاحي العربي)، حتى وإن ظل يحافظ على الدلالة الأساس التي يحملها منذ زمان تشكل الأول.

٢ - تتحدد دلالة المصطلح نفسه إلى جانب الطابع التاريخي بناء على «الموقع» الذي يحتله في نسق الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه، أو الإطار النظري الذي يوجد في نطاقه. والقصد بذلك أن لأي مصطلح موقعاً خاصاً في التراتبية النظرية، أي في بناء الإطار النظري، وهكذا نجد من المصطلحات ما هو «جامع»، وتتولد عنه مصطلحات أخرى متضمنة في نسق المصطلح الجامع باعتباره نتاج عملية التصنيف. وهذا التصنيف يجعل للمصطلحات تباين من حيث الدرجة، وتختلف من حيث الموقع، حتى وإن كانت تجتمع في علاقة الكل بالفرع، لأن كل مصطلح يكتبس دلالاته من جهة بحسب السياق، وبحسب الموقع الذي يتحدد له ويكسبه دلالاته الخاصة من جهة ثانية، وإعطاء مثال على ذلك، نأخذ جماع «الراوي» *Narrateur*. فهو مفهوم جامع، أي أن له بعداً جنسياً *Cénérique*. وظف هذا المفهوم في التحليل السردى ليعوض مفهوم الكاتب في النقد ما قبل السردى. لكنه في نطاق التطور تعرض لكثير من التصنيفات التي قدمت لنا عدداً هائلاً من التسميات والأنواع المتصلة بالصور الذي يضطلع به في مختلف الحالات والأطوار التي يوجد عليها. فهو حين يكون شخصية من شخصيات العمل السردى يختلف عنه في حالة ما إذا كان غير مشارك في القصة ولا يكفي تحديد هذا المصطلح فقط بناء على الاسم، العام الذي يتسم به وهو خارج الموقع الذي يحتله في الحكى.

ويمكن قول الشيء نفسه عن «العوامل» *(Les actants)* في السيميوطيقا الحكائية: إنها تحتل مواقعاً من بناء النكتة، ويصعب تحليلها ما لم يتم تحديد موقعها الخاص من

التحليل. أما النظر إليها باعتبارها خروجاً عن مصطلح «الشخصيات» وتطوراً لها فليس سوى تبسيط نظري. وبدون تحديد «البنية الأولية للدلالة»، لا نكون نظراً في هذا المصطلح الجامع (العامل) وما تشكل منه البنية العملية وما تسويجه من «عوامل» لكل منها موقع خاص، ودلالة خاصة... وكلما تطورت هذه المصطلحات اتخذت دلالات جديدة بناء على المقتضيات التي عرفتها في نطاق عملية التحول. إن للمصطلحات حياتها الخاصة، وتاريخها الشخصي، ومن ثم دلالاتها الذاتية التي تتحدد وفق طبيعتها وطريقة تشغيلها ووظيفتها، ووفق هذا الأفق تتطور المصطلحات، وتختلف استعمالها ودلالة. تتصل هذه القضايا مجتمعة بالنسبة إلى هذه المصطلحات وهي تتحرك في فضاءها الثقافي والمعرفي التي تشكلت في نطاقها. أما عندما تتحول إلى أي فضاء آخر، فلا يمكن للمشاكل إلا أن تتفاقم وتزداد، وخاصة عندما لا يكون الوعي بها حاضراً، والعمل على تجاوزها وارداً.

عندما نكون، نحن العرب، في وضع استقبال هذه المصطلحات ونقلها إلى لغتنا واستعمالنا النقدي فإننا لا ننقل فقط كلمات، ولكن علاوة على ذلك، مفاهيم مثقلة بحمولات تاريخية ومعرفية وإستعمالية. وكل هذه التحولات يمكنها إلا أن تفرض علينا آمرياً جسيمة للتعامل مع المصطلحات واستعمالها بطريقة حيوية وإبداعية، وذلك ما نود البحث فيه من خلال الوقوف على وضعية المصطلح السردى العربى.

المصطلح السردى العربى وقضاياها:

١ - لقد عرفت المصطلحية السردية العربية تحولاً مهماً منذ بداية الثمانينات، وما حققته لا يمكن أن يقاس بكل ما تراكم خلال عقود طويلة من الاهتمام بالشعر وتحليله. وهذا مظهر إيجابي لا يمكن إلا أن نسجله هنا باهتمام، لأنه يفرض علينا العمل على بلورته وتطويره. تزايد عدد المشتغلين العرب حالياً بالتحليل السردى وبترجمة الدراسات السردية الغربية. ولا يكاد يوازيه سوى التزايد الهائل الذي يعرّفه الإبداع السردى عموماً وما يحققه من إنجازات مهمة، وإذا أردنا أن نحدد مجال هؤلاء المشتغلين بالسرد فإننا نجددهم يتحقق من خلال

١ - مجال الترجمة: هناك عدد لا يستهان به من الكتاب والباحثين يبرز لنا دوره في العمل السردى بصورة خاصة من خلال الترجمة. وتعلق عملية الترجمة على نقل مقالات أو كتب غربية (من الفرنسية أو الانجليزية) حول السرد سواء كانت هذه الدراسات ذات طبيعة نظرية أو تطبيقية.

ب - مجال الدراسة: وبالمقابل نجد بعضاً آخر من المشتغلين بالسرد يهتم خاصة بتحليل النصوص العربية قديمها أو حديثها، مستفيداً من الدراسات السردية الغربية

في إحدى لغاتها الأصلية أو مترجمة إلى العربية. وهو في ذلك يلجأ بين الفينة والأخرى إلى ترجمة شواهد من تلك النظريات، وخاصة في الحالة الأولى.

إن عملية الاستفادة من النظريات السردية الغربية أمر ضروري وحيوي، ولا يمكن الاعتراض عليه أيًا كانت الدواعي والأسباب. وهي حين تتحقق بصورة عامة عن طريق الترجمة فإن مشاكل عديدة تتولد عن عملية الترجمة أو التعريب. ويهمننا في هذا النطاق إبراز التمايز بين المترجم والدارس في علاقتهما مع بالفعل الذي يجمع بينهما. فالأول يهيم حل مشكلة «المصطلحات» التي تعترضه وهو يقوم بعملية الترجمة، فيقترح المقابلات بناء على نوع العمل الذي يزاوله. وتغدو المصطلحات بالنسبة إليه تمامًا كالفردات اللغوية التي تبهم عليه، ويستعصي عليه إدراكها، فيستعين عليها بما تسعفه به قواميس اللغة الأصلية أو القواميس المزدوجة (المثل - المورد ..)، ويجهتده في اقتراح المقابل «المناسب». وهو بذلك يتوهم أنه حل المشكلة المعجمي بنوع من «الأمانة» يكون قد حل المشكلة الاصطلاحي. وكل مترجم يشتغل بصورة أو بأخرى وفق هذه الطريقة. أما الدارس فليس الذي يعنيه هو حل مشكلة معجمية، إنه يتعامل مع «مصطلحات»، وهي تشتغل أو توظف وفق نسق معين. قد يستأنس بدوره بالمعاجم اللغوية، لكنه لا يجد ضالته عادة فيما تمده به من تعابير وصيغ. لذلك فهو مدعو إلى البحث عن وسيلة ملائمة في توليد المصطلح بما يتناسب ودلالته في سياقاته النظرية المتعددة التي يوظف فيها. ويتطلب منه ذلك فهم طبيعة المصطلح وكيفية تشكله وإيحاءاته المتعددة التي يمكن أن يوحى بها في استعمالات عامة وخاصة. كما أنه في الوقت نفسه مطالب بتقديم المقابل العربي الملائم وفق قواعد الصياغة العربية وصرفها ودلالاتها وحقولها المعرفية المتعددة. وفي كل الحالات يستدعي هذا العمل ليس فقط المعرفة باللغة، ولكن علاوة على ذلك المعرفة السردية وشروط تحققها وتطورها ومجالاتها المختلفة.

٢ - المعرفة السردية:

١ - إن أول مشكل يعترض تعاملنا مع المصطلحات ونحن نمارس الترجمة أو التحليل ليس هو كيف «نعرب» هذه المصطلحات، أو كيف ننقل عن «توحيدها». هذا المشكل على ضخامته وأهميته البعيدة يظل، في رأيي، جزئيًا وفي مرتبة ثانية، إذ لا يمكن البتة تعريب المصطلح أو توحيد استعماله ونحن لا نعرفه حق الفهم، وعدم الإلتزام «المعرفة السردية» ما تستحق من العناية قد يجعلنا أحيانًا «نتفق» على بعض المصطلحات ونستعملها جميعًا، ولكننا نؤمن أنها خاطئة أو غير سليمة، ونصحب بعد مرور الزمن عندما نتدقق بمعرفتنا بها، نسلم باستعمالها على المبدأ العرفي القاصي بـ «أن الخطأ الدائع آخر من الصواب المجهور».

لقد سبق لي (٣) أن تحدثت عن المصطلح السردى العربي، وأظهرت أننا نستعمل بعض المصطلحات بالانطلاق من شائع الاستعمال بدون تدقيق أو تفريق. وأعطيت مثال «Narrative». إننا نترجمها بـ «السردية» من جذر (س.ر.د.) في العربية و«Narration» في الفرنسية مثال. لكن تبين لي أن هذا المصطلح يستعمل في مجالين سرديين مختلفين، وكل مجال يعطيه دلالة تتسجم وأطروحة الأساسية. فاقترحت للمصطلح مقابلين مختلفين، ونوظف كلا منهما حسب السياق الذي يوظف فيه على هذا النحو:

Narrativité = ١ - السردية : عندما نكون في مجال «السرديات» ، وكل ما يتصل بها من مصطلحات يتم ربطه بها مثل : «الصوت السردى» ، الرؤية السردية، صيغة السرد، البنيات السردية.

٢ - الحكائية : عندما نكون في مجال «السيميوطيقا» ، وكل ما يرتبط بها نفعها بها، فنستعمل : سيميوطيقا الحكى، البرنامج الحكائى، الساق الحكائى، البنيات الحكائية.

إننا من خلال هذا التمييز بين السردية والحكائية كمقابل لـ «Narrativité» لا نقاضل بين كلمة وأخرى كما يعمل من يتوهم أنه يناقش قضايا المصطلح، ولكننا نضع لكل مصطلح (حتى وإن كان المصطلح في لغته الأصلية واحدًا من حيث اللفظ) مقابله وفق الأطار النظري الذي ينتمي إليه. وفي هذا العمل الذي نقتصر لا ندقق فقط استعمال المصطلح بناء على خلفية معرفية محددة، ولكننا أيضًا نضع ذلك على الشبكة الاصطلاحية التي تتصل به: أي كل المصطلحات التي تدور في فلك المصطلح المركز. وبذلك يمكننا للتأكيد ترجمة النعت (Narratif) مرة بـ «السردى» ومرة بـ «الحكائى» حسب الأطار والسياق. أما من يحاسب الناس على أنهم يترجمون المصطلح الواحد بمصطلحات متعددة فلا يراعى هذه القاعدة لأنه يتعامل مع المصطلحات تعاملًا لغويًا وحراريًا لا اصطلاحيًا (٤).

ب - يساهم غياب الاهتمام أو الوعي بالمعرفة السردية في التباس تعريب المصطلحات وتوظيفها ويجعلنا نتعامل معها بصفتها كلمات لا مدلول خاصًا لها. ويتولد عن ذلك عدم إمكانية التطوير والانغناء. إن عملية ترجمة المصطلحات ليست فقط عملية لغوية تكفي فيها القاعدة الذهبية التي تقضي بأن يكون المترجم ملماً باللغتين المنقول منها والمنقول إليها. فعلاوة على ذلك لابد من امتلاك «المعرفة» باللغة الاصطلاحية وإدراك خصوصيتها وفق الاختصاص الذي تشغل في نطاقه. ويفرض هذا على المترجم أن يكون مختصًا في المجال الذي يمارس فيه الترجمة. وللأسف الشديد، ونحن هنا نسجل واقعًا، يشتغل بالترجمة عندنا أشخاص لا تعلق لهم بالاختصاص السردى، أو سواء، ويبدو ذلك بجلاء في كون المترجم العربى، عموماً يشتغل اليوم بترجمة مقال في

الابداعية تقتضيها درجة معرفته السردية من جهة، وطريقة تشخيصه للمشكلات، واقتراح الحلول التي يراها مناسبة للغة العربية التي يكتب بها، وأرى أن الابداع السردى يتحقق بجلاء بناء على توفره على المستلزمات التالية

أ- «جمالية» المصطلح المقترح، والمقصود بها أن يكون سهلاً، ويسير النطق وتسميته الأذن بسهولة. وتبرز جماليته أيضاً في إيجازه ما أمكن وقبوله الإضافات والنسب بدون أن يؤثر ذلك على بنية أو صيغته. وأضرب مثالا للمصطلح المستهجن لاعتبارات يضيق عنها المجال المصطلح الذي وظفه أ. لوقا وسايه فيه محمد خير البقاعي^(٢) وهو «المصطلح» كقابل لـ (Actant). هذا المصطلح يأتي ليعوض استعمالاً شائعاً في النقد السردى العربى وهو «العامل» الذي أرى أنه أجمل وأدق. لتتصور المترجم يتحدث عن نظرية المضطلعين، وعن «المضطلع الذات» وعن «المضطلع المؤتى» الذي يستعمل كقابل لـ «العامل المرسل». وقس على ذلك بقية الاستعمالات، ولنتساءل بما يمكن أن توحى به مثل هذه المقابلات، «المؤتى» و«المؤتى»؟ لنجد أنفسنا أمام محاولة للتمييز، وتجاوز الاستعمالات الموجودة جحوداً ونكراناً. ولا أجد لذلك أي مبرر لغوي أو معرفي، رغم الادعاءات.

ب- «طوعية» المصطلح وارتباطه باللغة العربية سواء من حيث الصيغة أو الوزن. لقد شاعت في استعمالنا الاصطلاحية إضافة بعض اللواحق كما نجدها في بعض اللغات الأوروبية مثل (ème) وصرنا نرى أنفسنا أمام «صوت» و«معنى»، وما شاكل هذا من الروابط التي تخل باللغة وسلاستها وجمالها. إن مثل هذه الاستعمالات لا يمكن البتة أن توجي إلى القاري بما تعنيه تلك اللواحق وقد أقحمت في اللغة العربية وكأنها جزء منها.

ج- أصالة المصطلح وعرويته، ويستلزم هذا الاحتكاك باللغة المصطلحية العربية الإسلامية وترهينها بما يتواءم واللغة الاصطلاحية الجديدة. وفي هذا النطاق نرى أن الانتاج الاصطلاحى الغربى مؤسس في شق مهم منه على ما تمده به اللغات القديمة مثل اليونانية واللاتينية. فنحن نترجم (Sème) أحياناً بـ «السمات» وأحياناً أخرى بـ «السمات» في حين نجد الفلاسفة العرب اللغادى كانوا يتحدثون عن «القامات»، وهي مفهوم دال على الخصوصيات التي يحملها المفهوم الغربى وحين استعمل محمد مفتاح^(٣) هذا المفهوم، ووظفه كان بذلك يربط الماضي بالحاضر ويرهن المصطلحات العربية ذات الملامة التي تنقدها في العديد من المقابلات المستهجنة، ونفس الشيء نقوله مثلاً عن «الجهة» (المصطلح العربى القديم) التي نضعها كقابل لـ «Aspect» التي يترجمها البعض جهلاً بالغة وبدلالة المفهوم الاصطلاحية ترجمة حرفية ويضع لها مقابلاً هو «المظهر». وأمثلة هذا كثيرة، ويضيق عنها المجال.

موضوع، وغداً في آخر لا علاقة له بسابقه. وقلمنا نجد مترجماً مختصاً في حقل بعينه، أو مترغماً للعمل بنسق باحث أو حركة سردية، وينقل بين الفينة والأخرى ما ينتج فيها.

إن ما يحكم عمل «المترجم» أو «الدارس» بصورة عامة، هو طابع الانتقاء والانتقال الدائم من حقل إلى آخر، ومن نظرية إلى غيرها. ومهما كانت دراية المشتغل فلا يمكنها إلا أن تقصر عما يتحقق في مختلف النظريات السردية، وما تعرفه من تطور دائم ومستمر ومتواصل. ويبدو لي أن عدم إعطاء «المعرفة السردية» ما تستحق من العناية يعود أساساً إلى.

١ - غياب الاختصاص المركزى في ممارستنا. وأتعبج ممن يقول مثلاً إن تخصصه هو «النقد الأدبى»؟ قد يكون النقد ممارسة ينهض بها، لكن الحديث عن التخصص في النقد لا يمكن أن يكون سوى تتبع المدارس والاتجاهات أو مزاولة تدريس النقد، أما التخصص فيكون في مجال اختصاصي خاص.

٢ - عدم مواكبة المستجدات في الاختصاص السردى الواحد والمحدد، ومعرفة مختلف التحولات والتطورات التي يعرفها، ويعني هذا استحالة المواكبة لاختلاف الاختصاصات السردية وما تراكمه بإطراد من تصورات وأدبيات يشترك الباحثون هنا وهناك في إضافتها.

هذان العاملان لا يمكن إلا أن يؤثرتا سلباً على طريقة تعاملنا مع السرد ومختلف نظرياته سواء من حيث الفهم والاستيعاب، من جهة، ومن حيث مردودية ذلك على صعيد التحليل والترجمة في مرتبة ثانية. وكما أتعبج ممن يتحدث عن كونه متخصصاً في النقد الأدبى لا يمكنني إلا أن أتعبج ممن يتحدث عن «وجهة النظر» في أواخر القرن العشرين وهو يزعم أنه «حديث» أو «بنوي» أو ما شئت من التسميات التي نرسلها باعتباط وإدعاء شديدين، رغم أن هذا المفهوم ينتمي إلى ما قبل تبلور النظريات السردية. قد يطول بنا الحديث حول المصطلح السردى العربى، ولكن بدون الانطلاق من «المعرفة السردية» باعتبارها أرضية، وممارسة الحوار والنقاش في نطاقها لا يمكن لكلامنا عن المصطلح «النقدى» وأزمته كما يطو للبعض أن يفعل إلا يكون كلاماً انفعالياً، ورغم وجاهته يظل بئناً عن ملامسة الأبعاد الجوهرية للمشكلة.

٣ - الابداع السردى: يتصل الابداع السردى كما أتصوره بالمعرفة السردية اتصال لزوم، وأقصد به عملية الابداع في تقديم المصطلح العربى في المجال السردى. قد يلجأ المترجم إلى وضع المقابلات كما تملبه عليه معاجم اللغة، أو كما يترجم أو يقتنع، لكن المحلل أو الدارس له شأن آخر مع المصطلحات التي يتعامل بها حتى وإن كان يستفيد من نحتها أو توليدها من النظريات التي يتعامل معها. وحريته

إنني حين أشدد على ما يتصل بأصالة المصطلح وجماليته وطواعيته، وهناك مبادئ عديدة يمكن الوقوف عندها، أريد التنبيه إلى أن البعد الاصطلاحي يتصل اتصالاً وثيقاً بالتواصل.

إن اللغة الاصطلاحية لغة خاصة ويجب أن تتوافر فيها كل مقومات الاستعمال اللغوي، وإلا انتفت ضرورتها. وإلى جانب البعد التواصلية هناك الجانب المعرفي الذي بدون الانطلاق منه لا يمكننا أن نتفاهم أو نتواصل أو نطور معرفتنا بتطوير لغتنا. وعندما ينتهي أي منهما ينتهي القصد، ولا يتحقق المراد. وإذا كانت هناك مشاكل عديدة، وعراقل لا حصر لها تعترض عملية نقل المفاهيم وتعريبها (وهي في رأيي عادية وبطبيعية) من جهة، وإذا كان جزء أساسي منها يتصل بطبيعة المصطلحات، ومحدودية الاجتهادات (رغم أنه لا يمكننا إلا أن نتمنئها)، من جهة ثانية، فإن أم المشاكل تكمن في طرائق العمل التي نمارسها، وأشكال تعاملنا مع النظريات التي تنتقل إلينا ونستقبلها، ونحاول ترجمتها، أو تشغيلها أو تطبيقها كما يقول البعض منهكاً أو متدبراً، وأرى أن هذا الشكل الجوهري يمكن في كونهنا نتعامل مع النظريات التي لا ننتج تعاملاً غير انتاجي. ولا يعني هذا سوى أننا نلظ دائماً في موقع المستهلك وينصب جزء أساسي من سجالنا على كيفية ممارسة الاستهلاك، ومن يستهلك منا أحسن من غيره. هذه الذهنية التي نتعامل بها هي ما أروم الوقوف عندها، وتحليلها من خلال النقطة الأخيرة والمتعلقة بالاقتراحات.

اقتراحات:

١ - عندما يتحدث بعض الباحثين العرب عن أزمة المصطلح، وينبرون لمواجهتها ويقدمون مقترحاتهم البديلة، يتسوق أنهم في واقع الأمر يساهمون في تعميق الأزمة لا حلها. إن مشكلة المصطلح ليست مشكلة لغوية محضة (إحلال مقابل مفهوم أجنبي، أو المفاضلة بين المقابلات الجارية)، رغم أن أساسها لغوي. إن البعد المعنوي للمصطلح يتمثل في جانبته المعرفي. ونحن لا ننتج هذه المعرفة. نتلقاها، ونريد أن نستوعبها، لنتمكن من الإبداع والاضافة. هذا هو الرهان الذي يمكن أن يوجه عملنا، وإلا بقينا أسارى الاجترار والاستهلاك. في هذه الحال كيف يمكن التعامل مع المصطلح العربي أو المترجم، أو المولد أو ما شئت من المصطلحات التي نوظف في ممارستنا الحالية؟ جواباً على هذا السؤال أرى أن من مستلزمات ذلك:

أ - إعطاء الجانب المعرفي ما يستحق من العناية في تصورها وعملنا. إن تأجيل هذه الأسبقية لا يمكن إلا أن يجعل من «الانتاج المعرفي» عندنا ثانوية، وغير ذي قيمة. وأسجل هنا أننا ما نزال لا نعطي البعد المعرفي ما يستحق من الاهتمام.

ب - يستدعي إعطاء الأولوية للبعد المعرفي الإيمان بالتخصص في مجال الدراسة الأدبية وسواها. إذ لا يمكن «إنتاج المعرفة» عن طريق استبعاد التخصص وممارسة عمل «حاطب الليل» الانتقال بين النظريات المتعددة والمتداخلة، وعدم التمييز بينها للأسباب

العديدة المتصلة بطبيعتها وظروف تشكلها.

إننا بدون إعطاء المعرفة والتخصص العلمي ما يستحقان من العناية سواء على صعيد الوعي أو الممارسة لا يمكننا أن نتطور أبداً في مختلف الأعمال التي تشغل بها، ونتساجل أو نتحاور بشأنها.

٢ - إذا كانت المعرفة والتخصص العلمي ضروريين لتطوير ممارستنا، فإن ذلك رهين تطوير طرائق اشتغالنا وتعاملنا، والمقصود بذلك إيلاء العمل الجماعي ما يستحق من الاهتمام، قولاً وفعلًا، لأن طريقة عملنا المركزية ما تزال تستند على الجهود الفردية، وعلى قسط كبير من حب الذات وإنكار الآخر. ولا يمكن الاهتمام بالمعرفة والتخصص بدون الإيمان والاعتراف بمجهودات الآخرين.

إن الشرع في ممارسة العمل الجماعي، والتفكير في الوسائط والقنوات التي تيسر هذا العمل بات ضرورة ملحة ومستعجلة، وذلك لأن أشكال ممارسة هذا العمل التقليدية لم يبق ما يسوغ استمرارها، وعلى الجامعات والمعاهد العربية أن تضطلع بهذا العمل على رؤية مغايرة، وفهم جديد.

إن مشاكل المصطلح واختلافنا بصده ليس مشكلاً حقيقياً، فالاختلاف وارد أبداً، ولنا فيما يعرفه واقع الدراسات السردية الغربية ما يدعم وجهة نظرنا. لكن القدرة على تجاوز هذه المشاكل عن الوعي الجوهري بها وبمحدداتها المعينة ما لا نلامسه في أحاديثنا وسجالتنا، إنها مشاكل تتصل بواقع فكرنا الأدبي وطريقة تفكيرنا فيها. وكلما نجحنا في الأسماك بوضوح هذه المشاكل، أمكننا تأسيس ممارسة جديدة بناء على وعي جديد، واستشرافاً لأفاق جديدة وبعيدة. وهذا هو المسلك الذي علينا نهجه لتفكير في كبريات مشكلتنا بحيوية وأمال عريضة، وواقعة في نفسها وإمكاناتها.

الهوامش:

- ١ - N. Lozac H, Chimie. La Nomenclature, in Encyclopedie Universalis, 1996, T. 5, p. 484.
- ٢ - G. Genette, Palimpsestes, Seuil, 1982, p. 7.
- ٣ - م. قطيعة، نظريات الرمد وموسوعرها، في المصطلح السري، مجلة علامات (مكتاب)، ص ٦، ١٩٩٦.
- ٤ - قام بهذا الصنيع المترجم محمد خير البقاعي عندما أشار في مقالة له حول أزمة المصطلح النقدي عندما استقر، من أن «التدخل المصطلحي عند باحث واحد في كتاب واحد يعطي فكرة عن القوضى التي تشيع في النقد الروائي العربي، مفاد التداخل عنده أو أنني استعمل لمصطلح واحد مقابلات عديدة مثل Discours الذي أضع له مرة مقابل «الخطاب» ومرة «الكلام». لكن خير البقاعي لم يبينه إلى الفروق بين استعمال السائين والنسويين للكلمة حين يتحدثون عن «قسام أو أجزاء الكلام، وعلماء الأدب وهم يتحدثون عن الخطاب باعتباره أعر من الجملة. انظر مقالاته «أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي» مجلة الفكر العربي، شتاء ١٩٩٦، ص ٨٢، ص ١٧، ص ٨٢.
- ٥ - محمد خير البقاعي، مرجع مذكور، ص ٨٢.
- ٦ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجيات التناسخ، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٢٧.

السماء الحقائق الطلق

أو لعبة الوجدان والحقيقة في الإبداع الصوفي

ميشم الجنابي*

* إذا جئت فهات الكلّ معك *

(التنزي)

إن الفكرة القائلة بإمكانية الاستماع إلى حقائق المطلق تفترض كحد أدنى الكمال في النغم وفي الإنصات أيضاً، وإذا كان الكمال في الإنصات يستلزم تكامل الذات المبدعة في طريقها (الفردية - التاريخي - الثقافي)، فإن الكمال في النغم يستلزم تجانس الأوتار الحية في إيقاعها على الإشكاليات الواقعية، وتنسيقها في منظومة الرؤية والبدائل. أي في الإدراك الواقعي والمثالي للإشكاليات الاجتماعية والروحية الكبرى. فهو الإدراك القادر على تاليف الوجدان والعقل في لعبة التحدي العنيد المميز للحقيقة. لأنه يضع الذات المبدعة أمام قواعد جليلة يصعب الإمساك بها والقائلة، بأنه لا إبداع حقيقياً خارج معاناة الإشكاليات الجوهرية للثقافة.

التاريخي والمثال الواجب للأنس الثقافية، والذي حصل في التصوف على صيغته المكثفة في مفهوم "الحق".

ذلك يعني إن الكلّ الثقافي في العرف الصوفي ليس الإرث الثقافي أو أجزائه الهائجة، بل العلاقة السارية في منطق الإبداع المتجدد. أي في العلاقة الوجدانية تجاه الإشكاليات الكبرى للوجود وحلّها بمعايير الحق للمتسامي. ولهذا كان بإمكان النَفَرِي أن يقول في أحد مواقفه: "إذا جئت فهات الكلّ معك"؛ فالكُلّ هو العروة الكبرى في الوجود، لأنه الحقيقة. ولا أعظم من الكلّ في الإبداع، لأن الحقيقة داخل العالم وخارجه. أما حقيقة الكلّ فسي تمكّنه

إن معاناة الإشكاليات الجوهرية للثقافة تؤسس لإمكانية التناسب الضروري في الصراع بين المصادر اليقينية للثقافة والغيب المجهول للمبدعين. وتعطي للمسامي الفردية والاجتماعية معناها الخاص في القيم المعقولة والمنقولة للثقافة. فالمصادر اليقينية هي الكلّ التاريخي أو الكل الثقافي الذي تتولد منه وتتضافر فيه فردانية الإبداع. أما الغيب المجهول فهو مغامرات الإبداع. فالكُلّ الثقافي في نهاية المطاف ما هو إلا العلاقة المتمحورة في إدراك المعنى

* كاتب وكاديمي عربي يقيم في موسكو.

العدد الحادي والعشرون، يناير ٢٠١١، نهض

الإنساني - الإلهي . ومن ثم البحث عن المعنى في الطبيعة والثقافة والكون بوصفه نغما لها .

إن تحول الطبيعة والثقافة والكون إلى أنغام في سماع الصوفي يعني التعامل الوجداني مع الوجود في تجلياته اللامتناهية . فالسماع كما يقول ذو النون المصري هو " وارد حق يزغق القلوب إلى الحق . فمن أصفى إليه بحق تحقق . ومن أصفى إليه بنفس تزندق " ؛ ولا يعني انتزاع القلوب سوى حركتها الهائجة . أما الإصفاء بالحق للحق فهو حركة الكل الهائج في القلب أو همه الموحّد . بينما لا يعني التزندق سوى سماع النفس أو تجزئة الكل وتنوع الهموم . لأن السماع الحق حق . والحال الحق لا شائبة فيه ، لأنه " يهدي الرجوع إلى الأسرار من حيث الاحتراق " كما يقول النهرجوري . ولا يعني الرجوع إلى الأسرار من حيث الاحتراق سوى الرجوع إلى الحقيقة والاحتراق فيها . لأن الرجوع إلى السر هو الرجوع إلى حقيقة الانسا (أو الأرواح البدع) . أما حال السماع فيه ، فإنه يكشف عن حقيقة الأنا أو حقيقة الروح المبدعة . ففي السماع تحترق حقيقة الأنا أو حقيقة الروح المبدعة وتكشف نيرانها وأضواؤها كما هي بلا شائبة . ومن هنا قول الشبلي " السماع ظاهره فتنة وباطنه عيرة " . لأنه يجري الروح مع الجسد ويكشف عما في وحدتهما من " تحقق " أو " تزندق " . أو عما إذا كانت الذات متكاملة في إنصاتها لصوت الحقيقة أو متجزئة في رنين المصالح العابرة .

وهي الفكرة التي حاول الجنيد الكشف عن أزله في أيدها باعتبارها العملية اللازمة للوجود نفسه . فالوجود بالنسبة له هو نغمة في السماع تشوقت لحقيقة من قدرة على كشفه والتعبير عنه على ما في الذات العارفة من قدرة على العيش حسب قوانين المطلق . فعندما سأله مرة : ما بال الإنسان يكن هائجا ، فإذا سمع السماع اضطرب ؟ أجاب : إن الله لا خاطب الزر في الميثاق الأول بقوله " إنا لم نكن بربكم ؟ قالوا بلى " ، استغرقت عذرية سماع الكلام ، الأرواح . فلما سمعوا السماع حركهم ذكر ذلك . أنه أراد التأسيس لعنوية الوحدة الخالدة للروح الإنسانية - الإلهية بوصفها حيا ونغما . وهي فكرة أرادت إسباغ الوجود على أزلية السماع بوصفه " حياة الأبد ببالي الذي لم يزل ولا يزل " كما يقول الجنيد . فالسماع هو ليس الحب الساري في الوجود بوصفه استجابة أزلية لـ " نعم " الإقرار القائل بوحدة الإنسان - الإلهي . بل وإدراكه للمجدد في معاندة الحق للشمسي . ولهذا وجد الجنيد في الفكرة القرآنية القاطنة باستجابة المؤمنين لله إذا دعاهم معنى الاستجابة الصوفية في سماعها للحق (للمعنى) الخالد . حيث وجد في إسرارهم إلى الحق استجابته لا في أنفسهم لروح القدس . و " لهذا

الذاتي ، باعتباره الصيرورة الدائمة للروح المبدعة . ومن ثم ليس المجيء مع الكل سوى المجيء بلا قيد ولا شرط ولا علاقة ولا شائبة . بمعنى التحرر مما سوى الحق في الرؤية والاستماع .

إن المجيء مع الكل هو المجيء بالهم الواحد . أي توحيد الفردانية المبدعة لذاتها في السماع والرؤية . وليس صفة أن تطالب الصوفية المراء بأن يكون مع الله بلا علاقة ، باعتباره شرط الإخلاص وغايته . فالكينونة بالمطلق هي شرط الإبداع ، لأنها تحرره مما سوى الحق . والحق هو الكل الخالص للثقافة والتناسب التام للعقل والوجدان في رؤيته واستماعه لكل ما هو موجود . وهي الحصيلية التي جسدها الروح الصوفي في إدراكه قيمة الرؤية والاستماع المجريين في تحقيقهما المعنى وتشذيب الإبداع نفسه . أو ما دعاه الواسطي بجمع الصوفية بين المشاهدة والفهم باعتبارهما بصر القلب وسمع القلب ، انطلاقا من أن موضع الفهم هو محل المحادثة والمكاملة (سمع القلب) وموضع المشاهدة بصر القلب . فالجميع يرى ويسمع ، ولكل منهم أسلوبه وحاله في الرؤية والسماع . فالحيوان يسمع الإنسان يسمع والثقافة تسمع والتاريخ يسمع والكون يسمع والله يسمع . والسماع الصوفي في جوهره هو سماع الكل . فهو يحوي في ذاته للمستويات كلها (الطبيعي والإنساني والثقافي والتاريخي والكوني والمطلق) . ومن هنا تسامي في دعوته للمركبة لقيمة السماع المجرد الذي لا شائبة فيه . لأنه الأسلوب المتكون في صيرورة الروح المبدعة واستظهاره في القول والفعل ، بوصفه تعبيرا عن لسان الحال وإلهاما حقا .

فالسماع الصوفي هو الاستكمال المتسامي لسماع نغم الطبيعة وتذوقها الإنساني . ولهذا قال أبو عثمان الحريري : " من ادعى السماع ولم يسمع صوت الطيور وصيرير الباب وتصفيق الرياح فهو فقير مدح " . وهو الاستكمال المتسامي لنغم الثقافة وحكمتها التاريخية . ولهذا قال بندار بن الحسين : " الصوت الطيب حكمة محبية وآلة سليمة بصوت رخييم ولسان لطيف " . وهو الاستكمال المتسامي لسماع أنغام الحق في الكون . ومن هنا قول ذو النون المصري : " الصوت الحسن مخاطبات وإشارات إلى الحق أدعوا كل طيب وطيبة " . أننا نعثر في السماع الصوفي على وحدة وتوليف الطبيعي - الإنساني والثقافي - التاريخي والكوني - الإلهي ، باعتباره حالا معرفيا ووجدانيا للمعنى . ومن هنا قول المتصوفة " النغمة الطيبة روح من الله يروح بها قلوبا محترقة بنار الله " . لقد دفعوا بالسماع إلى نهايته المنطقية بتحويله إلى خيوط الوحدة الخفية للروح

سارعوا إلى محو العلائق، وهجموا بالنفوس على معانقة الحذر، وتجرعوا مرارة المكابدة، وصعدوا مع الله في المعاملة، واصفوا الآداب فيما توجهوا إليه، وهانت عليهم المصاعب، وعرفوا قدر ما يطلبون، وسبقوا مهمهم عن التلذذ إلى مذكور سوى وليهم، فحيوا حياة الأبد بالحي الذي لم يزل ولا يزول."

إن هذه السلسلة المبتدئة بشمّ روح القدس ومحو العلائق والتهيئة لحياة الأبد تعكس مساعي الروح الصوفي في استماعه التام للحقيقة وبقلته الدائم في أنغامها. ومن هنا قول الحصري: "السماع ينبغي أن يكون ظمًا دائماً وشراباً دائماً، فكلما ازداد شربه ازداد ظمؤه"، لأن الاستماع إلى الحق، حسبما يقول السهروردي، "هو قرع باب الملكوت"، أي البوابة التي تطلق للصوفي عنان تغييره الخالص عن رؤيته وسماعه للوجود، والتلذذ فيه. فهو الكلّ الذي يبدع على مثاله رؤية الكلّ ويحصر الروح المبدع من "مضيق عالم الحكمة" ليرمي إلى "فضاء القدرة". آنذاك:

يصر سماعه كشفاً وعياناً

وتوحده وعرفانه تبياناً وبرهاناً

وتندرج له ظلم الأظوار في لوامع الأنوار

فيصير وقته سرمدنا

وشهوده مؤيدنا

وسماعه متواليات وتجهدنا.

إن تحور الروح المبدعة من مضائق الحكمة والارتداء في فضاء القدرة لا يعني سوى إدراك الوجود بمعابير الجبروت أو الإرادة المتسامية. أي إدراك ما هو كائن ويكون بمعابير الوجدان الخالص. فمضائق الحكمة هي عقبات المنطق وتقسيراته وتوايولاته واحتجاجاته وتبريراته، وبينما فضاء الإرادة هو لا تنافها في الفعل المشيع بقيم الحق. وهو الفعل الذي يرفد ذاته بذاته بفعل تموله الدائم من علم إلى عمل، ومن عمل إلى علم، باعتباره الدورة اللامتناهية، أو ما اسماء السهروردي بصيرورة السماع كشفاً وعياناً، والعرقان (المعرفة) بياناً وبرهاناً، والتي تطوي فيها أظوار أو عقبات أو ظلمات المنطق وجزيئاته في الإدراك المباشر للأشياء، أو رؤيتها في لوامع الأنوار. فهو تتمسس أو تنوق الذي يختطف الروح المبدعة في ميادين الإبداع ليكشف عن سرمدته في الزمن وأبعده في الرؤية وتجده في السماع. إذ لا زمن في الإبداع ولا نهاية، بل تجد دائم. والسماع هو نموذج الحسي والذوقي الأمثل، لأنه يحوي في ذاته نموذج الإبداع العميق، باعتباره شيئاً لا كالأشياء.

إن السماع المتوالي المتجدد هو السماع المجرد للحق باعتباره مصدر الإبداع الدائم. ومن هنا تنوعه في الأنغام

والأصوات والأحداث والإشكاليات، ووجدته في المستويات والأشكال المتنوعة. وهو السماع الذي أطلقت عليه الصوفية تسمية السماع المطلق أو السماع الإلهي أو السماع بالحق، باعتباره الأسلوب الذي يختزل في ذاته الصيغة المجردة (المتسامية) لسماع كل ما في الوجود وإعادة تنسيقه في أنغام العبارة والمعنى من خلال الإخلاص التام للحقيقة في التجربة الفردية.

فقد تكلم بندار بن الحسين عما اسماء بسماع الطبع و سماع الحال و سماع الحق. وتكلم ابن عربي عما اسماء بالسماع الطبيعي و سماع الروحاني و السماع الإلهي. وهي الصيغة المتخصصة للرؤية الصوفية عن تباين العوام والخواص وخواص الخواص، والتي تستجيب لمخزومتها عن الشريعة والطريقة والحقيقة أو الملك والجبروت والملكوت أو العلم والحال والعمل من معنى متراتب في تنسيقه لكيونة الإبداع الدائم. فقد اعتبر بندار بن الحسين السماع بالطبع (أو الطبيعي) سماعاً يشترك فيه الجميع. أما السماع بالحال فهو المترتب على ما في التامل الملازم للتجربة الفردية من إحساس بالمعنى المتناسق مع حاله من عتاب وخطاب، أو وصل وهجر، أو قرب وبعد، أو خوف واستئناس، أو فرح وحزن، أو أمل وقنوط، أو محبة. آنذاك "يقدر في سره على قدر صفاء وقته وقوة قادته"، فتشتغل نوار ترمي بشرورها ما في سلوك وإمّا في عبارة. أما السماع بالحق، فهو نفسه السماع من الحق (الإلهي) ببلوغ الحقيقة بعد عبور الأحوال والفناء من الأفعال والأقوال، بالوصول إلى محض الإخلاص و صفاء التوحيد بحيث يشهد موارد الحق بالحق بلا علة ولا حظ للبشرية. أي السماع المجرد الخالص من شوائب العلائق أيا كانت، ولا يعني الاستماع بالحق من الحق للحق سوى الدورة التامة للإخلاص، بعد تنقيته في أحوال التجربة الفردية وغربلتها ثم صهرها في الفناء أو التجريد التام للحقيقة. فالتجرد التام هو الإخلاص للحقيقة. والإخلاص للحقيقة يفترض رؤية الكلّ، ومن ثم رؤية الأحداث وسماعها بلا علة ولا حظّ للبشرية. أي بلا ذريعة ولا نغية عابرة ولا حتى ضرورة جزئية.

في حين أسس ابن عربي لماهية السماع وحقيقته وأنواعه انطلاقاً مما اسماء بالترتيب القائم فيه. أي إن للسماع الطبيعي والروحاني والإلهي أسساً أو أركاناً أربعة تكشف عن قيمة السماع وفاعليته في الطبيعة والروح وما وراءها، أو في الجسد والعقل وما وراء العقل (الحدس) ففي السماع الطبيعي هي كالأخلاط الأربعة (الدم والبلغم والسوداء والصفراء)، وفي السماع هي كالذات واليد والقلم والصريف، وفي السماع الإلهي كالذات والنسبة والتوجه

تتدفق. ومن ثم فإن العارف (المبدع) في مقابلة كل كلمة (والكلمات جميعاً) إسماع لا تتدفق بصيغة أخرى، إن ارتقاء الكيونة الطبيعية للإنسان في تنسيقها المتناغم بين الأركان المادية (الأخلاق) والنفسية (قواه) والوجودية (العناصر) يسدع نماذجها الراقية في موسيقى الحس (الطبيعي) والعقل (الروحاني) والحدس (الإلهي). أي الارتقاء من حركة الجسد إلى النفس ومنها إلى الروح باعتباره عملية اكتشاف المعنى الوجداني للحقائق. فمن كان من أهل السماع الروحاني كما يقول ابن عربي، ينظر ترتيب آثارها في العالم فيجده في كل مسموع لأن المسموعات كلها نغم عنده. ومن كان من أهل السماع الإلهي ينظر لترتيب الأسماء الإلهية (أو النماذج المثلّي للمطلق) فيكون سماعه من هناك.

إن السماع من نماذج المطلق هو سماع الوجود في كل أشكاله ومستوياته وأحداثه بمعايير النسبة الحية للوجدان والعقل. إذ لا إبداع عظيم خارج هذه النسبة. ومن الممكن توقع وجود إبداع غاية في الإقتان والتمازج في الصنعة ولكنه فاقد للجاذبية بسبب فقدانه توليف النسبة الحية بين الوجدان والعقل. وهي الحصيلّة التي وضعها الصوفية فيما يمكن دعوته بسماع المعنى. وإذا كان الصوفية عادة ما يربطون معنى السماع بمعنى الحقائق المكتشفة في القرآن، فلا ن القرآن يحوي في كلّ الرموز الذوقية المتصورة في تاريخ الثقافة الإسلامية. ومن ثم قدرته على احتواء التجارب الفردية للمطلق. لأن المطلق تقاسي المنزوع والغاية، وفي إسلاميته هو الحصيلّة المتسامية للكلّ الثقافي الإسلامي الذي شكل القرآن كتابه "الأول والآخر" أو كشفه الروحي وغيبه المعنوي. وفيما بينهما تترامى التجربة الفردية للصوفي في السماع والاستماع لحقائق الحال (الوجداني). بصيغة أخرى، إن السماع يكف آنذاك عن أن يكون فعلاً خارجياً، ويتصل إلى نغم المماناة المتراكمة في إدراكها للعاني المتراكمة في تحسس وتأمل وتذوق الأحداث والمجريات والكلمات والعبارة. إذ لا صفة ولا ضرورة في الشهود. أما الإجابة فإنها تتصل إلى "صمدية الروح المبدعة" في استجابته للإخلاص المتراص في الروح والجسد. ولهذا قالوا: "كل من لا يذهك لحظة عن لفظه، لم يفك وعظه عن لفظه". وتصبح الكلمة هي الآن، والآن هي الحال، والحال هو الحقيقة، لأنه إخلاص للمعنى المجرد (المتسامي) عن رِق الغياري. وذلك لأنهم "ينطقون من حيث وجدهم، ويشيرون من حيث مقصدهم، وصدقهم إلى ما يليق بحالهم". آنذاك تكف أحداث العالم وعباراته عن أن تكون كيانات قائما بحد ذاتها. وتصبح مجرياته مجرياته ولكن من خلال انكسارها في موشور الحال

والقول. فالسماع الطبيعي يؤسس لماهية السماع في أشكاله ومستوياته ككل، لأنه يحوي في ذاته المقدمات الطبيعية للسماع. فالنشأة البشرية تستمد مقوماتها من القوى الأربع (قوى النفس) والقوى الأربع تستمد مقوماتها من الأخطاط الأربع، والأخطاط الأربع تستمد مقوماتها من الأركان الأربع (الماء والتراب والهواء والنار). أي السلسلة الضرورية في وحدتها، والتي تمهد للتناغم الداخلي وانعكاسه في السماع نفسه. فالنار هي الحرارة، والهواء هو البرودة، والماء هو الرطوبة، والتراب هو اليبوسة. وفي تجسدها الإنساني هي سلسلة الدم واللبغف والسودا والصفراف باعتبارها "سوائل" وجوده الطبيعي. لأن حركة كل منهم هي بقاءه، وبقاؤه وحكمه، لأن السكن عدم، كما يقول ابن عربي. فحركة الأخطاط الأربع هي حركة أركان وجوده الأربع، وحركتهم الدائشة هي حركة الوجود الطبيعي - البشري، التي تتولد عنها أركان الأنغام الإنسانية. ومن هنا رباعية الأنغام في الموسيقى (العربية) البسم والزهر والمثنى والمثلث، فهي الحركة (الأنغام) التي ولدت في نفوس العلماء (المبدعين الموسيقيين) سماع صريف الأقدام الوجودية. لأن الموسيقى هي سماع حركة الوجود. والسماع الروحاني مستواها هو الرقي (الثاني). فالسماع الروحاني متعلقه صريف الأقدام الإلهية في لوح الوجود المحفوظ كما يقول ابن عربي:

فالوجود كله رق منشور

والعالم فيه كتاب مسطور

والأقلام تنطق

وأذان العقول تسمع

والكلمات ترتقم فتشهد

وعين شهودها عين الفهم فيها.

ذلك يعني إن هذا السماع هو السماع المتراقي في إدراكه الوجداني للعالم ككل. أي تجاوزه السماع الطبيعي الذي يولد طرباً بلا علم إلى سماع حقائق الوجود ومعرفته المجردة. ومن ثم النظر إلى الوجود كما لو أنه رق منشور، وإلى العالم كما لو أنه كتاب مسطور، ومشاهدة الوحدة والتناغم ما بين صريف القلم ويد الكاتب (الله أو المطلق). ولا يعني تحول العالم إلى كتاب ترتقم فيه كلمات الوجود وسماعها بالعقل سوى وحدة العقل والوجدان، باعتبارها أحد الشروط الجوهرية في إبداع الرؤية الحقّة. أو ما اسماء ابن عربي "بعين شهودها هو عين الفهم فيها". وهو المستوى المثني في السماع الإلهي (الدرجة الثالثة أو العليا). لأنه سماع "من كل شيء وفي كل شيء وبكل شيء". فالوجود، كما يقول ابن عربي، هو كلمات (الله) التي لا

الصادق.. آنذاك تجري في روح الصوفي وجسده بالصيغة التي تعطي لأفعاله وأقواله معناها الخاص باعتبارها الصيغة الفردية لتجريد الإبداع (في المواقف والأفعال والأقوال). فقد صرخ التبليبي إحدى المرات وكانت روحه أن تطير عندما سمع وهو خلف إمام يقرأ الآية "وَلَوْ شَاءَ لَنُذْهِبَ بِالذِّهْنِ أَوْحِيَانًا لَيْكَ قَهْقَرًا:" بمثل هذا يخاطب الأحياء ؛ "وأن يرد في حال آخر عندما سمع بائع الخضراوات في السوق يصيح "الخيار عشرة بدانق"، بعبارة "إذا كان الخيار (الخيار) عشرة بدانق فكيف الثرثار؟؟" وعندما قال له مرة أحد الأشخاص: "ما لك من بين الجماعة قاعدا؟"، عندها قام وتواجد وقال:

في سكرتان وللندمان واحدة
شيء خصصت به من بينهم وحدي!

ولا يعني تخصص الصوفي في سماعه سوى تخصصه في تجربة الإبداع الصوفية باعتبارها تجربة الوجدان الخالص. فالاستماع للمعنى هو الاستماع للوجدان الحق. ولهذا قالوا: "إن الكلام إذا خرج من القلب يقع على القلب، وإذا خرج من اللسان لم يجاوز الأذنين". فالقلب هو الوعاء الشامل للوجدان أو الكل الوجداني المتراكم في صيرورة الروح المبدعة للصوفي. ومن هنا قول الحلاج "بصائر المبصرين، ومعارف العارفين، ونور العلماء الربانيين، وطرق السالكين الناجحين، والأزلي والأبد وما بينهما من الحدث لمن كان له قلب أو ألقى السمع". أي أن الكل المتنور بالحق في إبداع الصوفية هو الوحدة الحية للوجدان. فالوجدان قلب والسمع وجدان. ولهذا قالوا: "السمع لا يحدث في القلب شيئا إنما يحرك ما في القلب". أنه "أذن" السماع الطبيعي والروحاني والإلهي، أو الكل المتناغم ما بين الملك والملكوت الوجودي والثقاني. ولهذا قالوا "لا يصح السماع إلا لأن كانت له نفس ميتة وقلب حي". أي لمن كان سوى الإرادة متسامي الوجدان. إذ" السماع نداء والوجدان قصد". فهو النداء الذي يحوي في ذاته الأوتار والأصابع والأنغام، أو الكل الوجداني في حصيلة معاناته المدركة (المعقولة) للمعنى. ولهذا قالوا

السماع فيه نصيب لكل عضو
فما يقع إلى العين تبكي
وما يقع إلى اللسان يصيح
وما يقع على اليد تحرق ثيابا
وما يقع على الرجل ترقص.

وليس العين واللسان واليد والرجل سوى الأوتار التي تتلاعب فيها الأصابع الخفية للوجدان في انغماس المعنوية، أو لكل الجسدي الذي تتلاعب في وجوده انغماس الحقيقة. وهي

الفكرة التي أعلى لها ابن عربي أبعادها الوجودية - الكونية - الروحية. فقد ربط الفكرة الصوفية القائلة بأن كل سماع لا يكون عنه وجد، وعن ذلك الوجد وجود (ظهور أو إبداع) فليس بسماع، بالاستنتاج القائل "بأن من لم يسمع سماع وجود فما سمع. ومنهما أبداع فكرته الجديدة عن أنه لما لم يصح الوجود (وجود العالم) إلا بالقول من الله وسماع من العالم. لم يظهر وجود طرق السعادة وعلم الفرق بينها وبين طرق الشقاء إلا بالقول الإلهي والسماع الكوني. أنه يقدم من خلال نموذج الوحدة الخالدة للقول (الإلهي) والسماع (الكوني) صورة الوحدة الوجودية للروح والجسد (الطبيعي والروحي، الكوني والإنساني) باعتبارها إبداعا أبداعيا. لقد أراد القول بأن السماع إبداع لأنه وجدان، والوجدان إبداع لأنه سماع. وفي وحدتهما يشكلان الصيرورة الدائمة للوجود، أو المعاناة الحية للإبداع، فالوجد، كما تقول الصوفية، يشعر بسابقة الفقد. فمن لم يفقد لم يجد. والفقد هو لمزاحمة وجود الإنسان بوجود صفاته وبقيائه،

إذ لو تمحّض الإنسان لتمحّض حرا
ومن تمحّض حرا أفلت من شرك الوجد
فشرك الوجد يصطاد البقايا
ووجود البقايا لتخلّف شيء من العطايا!

إن الوجد هو المعاناة الدائمة لتمحّض الإنسان وبلوغ حريته الخالصة في الإخلاص للحق. أي أسلوب تراكم سره. ومن هنا قول عمر بن عثمان "لا يقع على كيفية الوجد عبارة، لأن سر الله عند المؤمنين". ولا يعني السر هنا سوى حقيقة الباطن. ولهذا قالوا "الوجد سر صفات الباطن". أو حقيقة الأنا، أو حقائق الروح المبدع في معاناة تذوقه للمطلق في تجلياته اللامتناهية، وفي مكابدة مشاهداته ومكاشفاته. أي في مقاساة نماذج الإبداع العيانية والرمزية في إخلاص التجربة الفردية. فالوجد، كما يقول أبو سعيد ابن الإصرابي، هو "ما يكون عند ذكر مزعج، أو خوف، مطلق، أو توبيخ على زلة، أو محادثة بلطيفة، أو إشارة إلى فائدة، أو شوق إلى غائب أو أسف على فائت، أو ندم على ماض، أو استجلاب إلى حال، أو داع إلى واجب، أو مناجاة بسرّ. وهي مقابلة الظاهر بالظاهر والباطن بالباطن، والغيب بالغيب والسرّ بالسرّ، واستخراج ما لك بما عليك مما سبق لك". أي الكل الوجداني للروح الصوفي المبدع في تحسسه وتذوقه ومشاهداته ومكاشفاته. فالوجد يحوي في ذاته الذكر والخوف والقلق والتوبيخ والأسف والندم واللطف والشوق والإشارة النافعة والدعوة إلى واجب. فهو الكل المتناقض للإبداع في الروح والجسد، والذي يخلق على مثاله الجمال والحق، فالجمال الأزلي، كما يقول السهروردي

أخبار ومعلومات. وهو الفرق الجوهرى بين العقل (النظري - الجدلي) ولعقل المتجرد للحق، والذي وضعه ابن الإعرابي في مفارقتها القائلة:

التميز بالفكر ليس كالمستهر بالذكر
ولا بالتخير المختار كمن غلب عليه الوجد والاستهثار.

فهو كالفرق بين أسراة تلد وبين مولود يولد في زجاجة، فكلاهما وعاء. أحدهما لا شيء فيه سوى رقة بلا معنى، وفي الآخر رقة شغافيتها من الألم واللذة، والصراخ والاشتياق، والحب والكراهية، والخوف والانبساط، والتضحية والاستئثار في الظاهر والباطن. أي كل ما يولد في كلة صوت الوجدان الخالد في إبداء أماته. فقد قال الشبلي يوما: "آه! ليس يدري ما يقلي سواه!" وعندما قيل له من أي شيء هذه آه؟ "أجاب: "من كل شيء!". ليس هذا الكل شيء سوى الكل المتناغم والأجل (الموجود والمعطى)، والذي يجري تنوؤه وجد الوجدان (المبدعين) كل على قدر تجربته واستعداده. فمنهم من يكون "وجده عن العلم، ومنهم من وجده بالعلم، ومنهم من وجده العلم" كما يقول ابن الإعرابي. فهي ثلاثة الوجد المتزامية ما بين تلك والمكتوب وانكسارهما في برزخ الخيال والإرادة والعقل. أي في الكل المبدع للروح الصوفية في مسارها صوب الغيب أو المجهول. وليس الغيب أو المجهول في الإبداع سوى الغيب أو المجهول الذاتي، وهي الوحدة الخفية السارية في قلق الإبداع نفسه ومفارقاته الظاهرة والباطنة، والتي تجعل الصوفية (الصوفي) في سير من الفقد والوجد بحيث:

كلما رأوا سرايا ظنوه ماء
وكلما رأوا ماء ظنوه سرايا.

فهم في وجدهم ذاهبون،

وفي كل واد يهيون،

ولكل بارق متيون.

سبق سيلهم مطرهم، وذكرهم فكرهم.

لأن كل سبب يسلمون وعليه يعملون

فلا يأسهم يدوم فينصرفوا،

ولا طمعمهم يصح فيأتلفوا.

أشبه شيء بالمجانين

قد سمحت أنفسهم يتلف مهجتهم عندما يطلبون

لونهوموه في تيه سلكوه

أو وراء بحر سجوه

أو وراء نار تأجج اقتحموها

مهيمن بالمقاووز والمهلك والقفار

لا يأوون ولا يؤون.

منكشف للارواح غير مكيف للعقل ولا مفسر للفهم، لأن العقل موكل بعالم الشهادة لا يهتدي من الله إلا إلى مجرد الوجود، ولا يتطرق إلى حريم الشهود والتجلي في بطي الغيب المنكشف للارواح بلاربيب". فالتطرق إلى "حريم الشهود" هو الدخول إلى خياه الوجدان باعتباره أسلوبا لبلوغ حقيقة الغيب أو المجهول اللامتناهي.

وهي العملية التي تنكشف عن أن المكتشف فيها امرلا ريب فيه، لأن منزعا وغايتها لا ينصران في جزئية العقل وأحكامه النظرية، بل باضمحلال العقل في شهود الحقيقة ومعاناة وجدانها. والانتكشاف فيها هو اكتشاف حقائق التجربة. لأن الاستماع فيها هو الإنصات المجرد التام لانغام الحق في كل موجود ووجود. انه يكشف عما في "انطاف" العقل في الوجدان أو توليفهما الخافض في الروح الإنساني من مصدر للإبداع الحق. لأن حقيقة الوجد هو مباشرة الروح التي تحوي في ذاتها مفارقة الإبداع نفسه، أي تناقضاته المتألفة في الحركة المباشرة للروح (المبدع). ومن هنا استنتاج ابن الإعرابي القائل: "الوجد ليس يكشف ولكن مشاهدة قلب وتوهم حق وظن يقين. فيشاهد من روح اليقين وصفاء الذكر لأنه منقبة. فإذا أفاق من غمرته فقد ما وجد وبقي عليه علمه". بصيغة أخرى إن الوحدة المتناقضة في توليف الإبداع هي ديناميكية الوجدان الفاعل في العقل النظري والعملية وإنجازاتها المباشرة وغير المباشرة التي تجعل من التوهم صفاء ومن الظن يقينا، لأنهم يصحبون مشاهدة القلب أو مباشرة للروح. فالصراع الحي المحتدم للمعرفة والعمل، هو الذي ينزع "غلاف" التجربة بالإبقاء على الحي الدائم والثابت فيها. بمعنى استمرارية الحق واليقين، وتهشم الأوهام والظنون بعد الاستقافة. لأن الإبداع الحق هو استقافة دائمة للروح في قهره الظنون والأوهام. وبعد كل فقدان يجد في وجدانه بقايا الحق واليقين أو بقايا التجربة النقية في العلم والعمل وما يمهّد لتلقائية الإبداع باعتباره إفاضة الروح أو نضوجه الذاتي في الأفعال والأعمال والأقوال. وهي الفكرة التي وضعها ابن الإعرابي في استنتاجه القائل:

ليس من تلقته القلوب بمشاهدتها كمن توهمه بظنونها

ولا من كان متروكا مهملًا كمن كان عفوظا

ولا ما استجلب كون كيا فاض من معدنه

ولا ما نتج عن الفكر كيا رشح عن الذكر.

إن تلقائية الإبداع هي تلقائية الوجدان الحق. انه الإبداع الذي تباشره الروح بمشاهدته لا ما تتوهمه الظنون والذي يفيض من الذات لا ما يجري استجلابه من الخارج، والذي يترشح عن الذكر (الباطن) لا ما ينسجه العقل من

الواجد أفراد الواحد له " ! وفيما بينهما تفرّد مصيره وتكامل في الروح والتاريخ على السواء .

إذ ليس الواحد سوى ذلك الذي يختزل وجوده إلى وجد محترق في أتون الحق . وليس أفراد الواحد له سوى تفرّده في السير نحو الحق المطلق . وهو المسار الذي عبر عنه الحلاج مرة قائلا :

لم يبق بيني وبين الحق تيساني

ولا دليل بآيات وبرهان

إن غياب أدلة الآيات والبراهين أيا كانت ، هو غياب اليقين ، لأن المسار صوب الحق يفترض تذويب الأدلة جميعا في أدلة الانفراد نفسها . أي تلك التي يكون أولها " الدليل له منه إليه به " وثانيها دليل له منه به وله " . فالدليل الأول يفترض مساعدة الحق ، بينما الثاني وجدانه ، أو ما أسماه الحلاج بعبارة " الانفراد به " و " وجود وجود الوجدان له " أي أولئك الذين مثّلهم التام في التجانس التام مع الحق (والحقيقة) ومن أسماهم أيضا " بني التجانس " .

فالتجانس مع الحق هو تمثّل واحديته . وهو التمثّل الذي تتلّاه في مجراه فردانية الإخلاص للحقيقة والجمال والمطلق والكلّ . وهو الذي جعل بداية الحلاج ونهايته شيئا واحدا . لأنه كان يدور بين أدلة " له منه إليه به " وبين " له منه به وله " . أي كل ما جعل من بدايته ونهايته شيئا واحدا من حيث قيمتهما بالنسبة لإدراك وجد الانفراد في الحق أو حقيقة الإبداع . ففي فردانية الإبداع تتجلى حقيقة الغيب (المجهول) أو حقيقة البداية . إذ لا مجهول في الإخلاص . لأن معاناة الغيب هي شهادة الحق فيه ووجدانه في المواقف ، بمعنى استيقاقه في الرؤية والفعل . أما التاريخ اللاحق ، فانه مجرد جلاء لقيمة وقوة الحدس المتناثر في الرؤية والفعل . فعندما يروي لنا الشبلي ما رآه في صلب الحلاج ومقتله ، فانه يروي لنا ما رآه الحلاج وحده في معاناة انفراده للحق . فعندما قصد الشبلي الحلاج وقد قطعت يده ورجلاه و صلب على جذع ، متساقلا عن ماهية التصوف منه وهو المصلوب ، بأجابه :

- أهون مراقبة منه ما ترى .

- وما أعلاه ؟

- ليس لك إليه سبيل . ولكن سترى غدا . فإن في الغيب ما شهدت وغاب عنك .

وليست هذه الصيغة الرمزية سوى محاولة استكناه المعنى القائم ما بين " البداية " و " النهاية " باعتباره دورة الروح في بلوغ غيبه أو مجهوله الحق . فالتقطع بالجسد هو الانقطاع عن الجسد . وهوانى درجات السلوك في حقيقة

وليست وحدة الفقد والوجد سوى وحدة النقي الدائم للروح المبدعة في إبداعها . إذ لا تعني رؤية السراب ماء ، والماء سرابا سيادة الظن ، بل تلقائيا الدورة الخالدة للخيال والإرادة والعقل في الانكشاف والهيام واتباع كل بريق بحيث يسبق ذكرهم فذكرهم . فهي المفارقة التي تبعد عن مثالها مفارقة سبق السيل للمطر . وذلك لأن الإبداع المتراكم في وجد الوجود يفترض الانحلال المسبق للخيال والإرادة في مساعيها صوب المجهول . وهو الأمر الذي يضع الروح المبدعة أمام إشكالياتها الكبرى بحيث يكون خرسه أحيانا نطقا ، ونطقه عيّا ، وعيّه بلاغة ، ولكنته فصاحة ، لا شيء إلا لصيرورة وجدانه الخالص باعتباره الكيان اللامتاهي الذي يجمي في ذاته ، كالمطلق والحق ، بكل تناقضات الوجود والمثال والواجب . أي إدراك معنى المعنى في وجد الحق والحقيقة بحيث كلما أدرك المرء من الحق (المطلق) ، فإنما أدرك غيبا خارجا عن نوات الحقائق ، كما يقول أبو سعيد الخراز . ولا يعني إدراك الغيب بوصفه خروجا عن نوات الحقائق سوى النفي الدائم لمجهول الإبداع والتكامل في وجدان الحق . ومن هنا قول الخراز : إن كل شيء أشار إليه المحققون والواجدون والعارفون والموجدون ، وما عبروا عنه ، وما لم تسعه العبارة ، ولا يوميء إليه بالدلالة ، ولا يشار إليه بالإشارة من اختلاف المعارض وتباين الأحوال والمقامات والأماكن وغير ذلك مما شاهدوه ظاهرا وباطنا ، هو الغيب " .

فالتكامل في وجدان الحق هو أيضا مصير الصوفي ، لأنه يكشف في آن واحد عن مصدر الإبداع وغايته . فالتكامل في وجدان الحق هو المفارقة الجوهرية للإبداع ، لأنه يفترض في الإخلاص للحقيقة التفرّد بها . فالإبداع الحق واحد في تجليات لا تنتهي ولهذا كان بإمكان الحلاج أن يقول ويفعل تحت شعار " أنا الحق " ، وأن تصبح الأنا والحق مصيره في الوقت نفسه ، وأن يقول الشبلي ويفعل تحت شعار " أنا الوقت " ، وأن تصبح الأنا والوقت مصيره في الوقت نفسه . لذلك لأن حقيقة الأنا هي الحق ، أو الروح المبدعة .

1. الحلاج : وجد الانفراد في الحق

" حسب الواجد أفراد الواحد له "

(الحلاج)

إن حقيقة التجربة الصوفية - التكامل في وجدان الحق . وفي التكامل انفراد الصوفي . أما تصوّر قهوانفراده تكامله في وجدان الحق بالإخلاص له . وقد تكاملت تجربة حلاج بين وجدان الحق في الأنا عندما بدأ يصرخ في حوار بغداد بعبارة " أنا الحق " ، وبين تربيته بعد كل بوط هابط على جسده التحيل قبيل الإعدام بعبارة " حسب

الغيب. أما المجهول فهو السلامتاهي - المتناهي فيما سواه المرء غدا. والقد هو البداية أو ما شهده المرء وغلب عنه. ذلك يعني أن الحقائق النهائية هي الحقائق الأولية وبالتالي على قدر فردانية الإخلاص فيها تتكشف معانيها اللامتناهية. وهو المعنى الذي كشفه الشبلي للمرة الأولى في ترديد الحلاج بعد ليلة من لقائه الأول به، حيث قدم لتضرب عنقه، وهو يقول بأعلى صوته: "حسب الواجد أفراد الواحد له"!، ويعد أن ضربت عنقه ولف في بارية وصب عيه النفط وأحرق، يحمل رماده على رأس منارة لتتسفه الريح. لقد ارادت الذاكرة الهمة لفقهائ السلطة ومؤرخيها نفسه في رياح بغداد ومياه دجلة. غير أن رماده أبى إلا أن يتطاير في سماء الخلافة وينوب في ميامها، وأن يتشقه ويشربه من هو صماط وفناطر، وماتم وعطشان، وأن يجري ظهوره من جديد في توتر الإرادة الهائجة وكبح جماحها عند المريدين، وفي كشف المعنى الصاحب للوجود ومشاهدته في وجد العارفين، وأن ينحل في تربة الإسلام المتراصّة في عمارته وشعره، وقبورهم ومساجده، وحاشاته والتواءاتها، وطرقه وزواياه، في حريمه وحرامه وحلاله وغرامه. إذ لم يكن نفس رماده سوى تطايره في فضاء الثقافة وأرواح مبدعيها.

وليس صدفة أن تنهك الثقافة وتنهك في اتهامه وتبريره، إعلاؤه وتسفيله، تجليه وترذيله، تعبيبه وتكريهه، تعظيمه وتحقيره. وليس ذلك إلا لأن مصيره كان يشتم على الخوام لا إياية الضمير وغفلان الذاكرة. ولهذا لم ترك أثرا له أو بقايا منه إلا وأولتها بأدلة البيان والبرهان والعرفان، أو باللسان والعقل والقلب، أو بالتقاليد والمنطق والحسد، أو بالسياسة والتاريخ والأخلاق. ولم ينسج من ذلك حتى اسمه. فقد نقل عنه بأن أهل الهند كانوا يدعونه بالغفيت، وأهل الصين وتركستان بالمقيت، وأهل خراسان بالمميز، وأهل فارس بالزاهد، وأهل خوزستان بجلاج الأسرار، وأهل بغداد بالمسطم. وإذا كان الشائع عنه اسم الحلاج، فلهذا الاسم الذي كان يحوي في واقعته ورمزيته نسج الروح والجسد. ولهذا قيل عنه، بأن اسم الحلاج من حلجه القطن في مدينة واسط، عندما استقبله للمرة الأولى قطن مقابل قضاء بعض أعماله، بحيث حلج في ساعات معدودة أربعة وعشرين ألف رطل! نسجي من ذلك اليوم حلاج. وهو التأويل الذي يكشف في ظاهريته الفجة غلبة الرؤية السحرية تماما كما تعكس محاولة نفس رماده تغيبه وتضييعه في المكان.

وتحولت حياته ومماته إلى لغز جرى تأويله بعبارات الدشعودة والطلاسم، والكشف والبيان، والكفر والزندقة، والعلم والربانية، والإعجاب والطرده، والتقريب والمؤانسة. إذ يروى عن أحدهم دخوله على الحلاج في بيته غلظة، فراه

قائما على رأسه (!) وهو يقول:
يا من لازمني في خلدي قربا،
وباعدي بعد القدم من الحدث غيبا.
تتجل عليّ حتى ظننتك الكلّ،
وتسلب عني حتى أشهد بنفكي.
فلا بعدك يقي، ولا قربك ينفع
ولا حركك يغني ولا سلمك يؤمن!

وعندما أحس بوجود الداخل عليه، قعد مستويا وقال: "ادخل ولا عليك". وبعد أن دخل وجلس بين يديه، فإذا عينا الحلاج كشعلتي نار. عندها خاطبه قائلا: "يا بني! إن بعض الناس يشهدون عليّ بالكفر، وبعضهم يشهدون لي بالولاية. والذين يشهدون عليّ بالكفر أحب إلي وإلى الله من الذين يقرّون لي بالولاية!" وعندما سألته عن سبب ذلك، أجابه: "لأن الذين يشهدون لي بالولاية من حسن ظنهم بي، والذين يشهدون عليّ بالكفر تعصبا لدينهم. ومن تعصب لدينه أحب إليّ ممن أحسن الظن بأحد. وبعد فنيّة قال له: "كيف أنت حين تراني وقد صلبت وقتلت وأحرق؟ وذلك أسعد يوم من أيام عمري!"

فالحلاج يحوي في كلّ لغز الوحدة المتناقضة. وليس جلوسه على رأسه سوى الصيغة المقلوبة للمعنى القائم في ملازمة الحق القرب في الخلد (الضمير) وتباعده تباعد للحدث عن القديم غيبا، أو تفصيله تعصب المتدينين على الظن خيرا به، ومن ثم رؤية صلبه وقته وحرقه باعتباره أسعد أيام وجوده. وهو المعنى الذي حصل على أحد تأويلاته في الرؤية المروية على لسان أحدهم، حيث رأى الله في المنام، فسأله: "يا رب ما فعل الحسين (الحلاج) حتى استحق تلك البلية؟، فأجابه الله: "إني كاشفته بمعنى فدما الخلق إلى نفسه، فأنزلت به ما رايت!"

وفيما لو جرى تجريد الاتهام المبطّن والنقد العلني في "دعوة الناس إلى نفسه"، فإن حقيقة هذه الدعوة تقوم في وجدان معنى الانفراد في الحق. بصيغة أخرى، سواء جرى إدراك حقيقة الحلاج أو تأويله بمعايير حلاجة القطن أو حلاجة الأسرار، فإن في كل منها حقيقة تفرده. بمعنى حلاجة تكامله في وجدان الحق، لأن حقيقة الحلاج هي نسج الأسرار أو معاناة الحقائق والغيب.

وهو التفرّد الذي شق طريقه في طريق الحلاج، وبُني مفارقات وجوده في وجوده للحق. وقد نقل أحدهم مرة ما كان يردده الحلاج في أسواق بغداد،
ألا أبلغ أحيائي بأني
ركبت البحر وانكسر السفينة

ففي دين الصليب يكون موتى
ولا البطحا أريد ولا المدينة .

- يا أبا بكر هل معك سجادتك ؟

- بلى يا شيخ !

- افرسها لي !

ففرسها الشبلي فصل الحلاج عليها ركعتين . وهي
"الخاتمة" التي تعيد ما بدأه يوما في سوق القطيعة ، كما
ينقل أحدهم عنه ، عندما وقف على باب المسجد وهو يقول :
" يا أيها الناس ! إذا استولى الحق على قلب أخلاه عن غيره .
وإذا لازم أحدا أفناه عن سواءه . وإذا أحب عبدا حب عبادته
بالعداوة عليه . فكيف لي ولم أجد من الله شمة ولا قريبا
منه لمحة ؟ وقد ظل الناس يعادونني ؟ " ثم بكى حتى أبكى
من حوله . فلما بكوا عاد ضاحكا وكاد يقهقه .

أضحك الحلاج الكون وأبكاه في مفارقاته . وكشف من
خلالها بيان حقيقة الإبداع في الابتلاء ووجد مكوناته
المتجسدة . لقد أضحكه بكاءه الناس على بكائه . لأنهم لم
يدركوا أن حقيقة بكائه وضحكه في خضرات الحقيقة
ونظراتها . فقد أوصلته تجربة الفناء في الحق إلى أن يلبوغة
يؤدي إلى خلاه قلبه مما سواءه . في حين أن سمو الرء في
خطي المطلق يجعله عدوا " للعباد " . فقد أشاع عنه
(الصوفي) عمرو بن عثمان " يمكنني أن أتكلم بمثل
هذا القرآن " بسبب حرده على الحلاج وذلك لسؤاله إياه
يوما عندما لاقاه للمرة الأولى في مكة :

- الفتى من أين ؟ ، فرد الحلاج عليه قائلا

- لو كنت رؤيتك بالله لأريت كل شيء مكانه . فان الله
يرى كل شيء !

بينما اتهمه علي بن سهل بالزندقة ، وذلك بسبب
اعتراض الحلاج عليه يوما بعد أن سمع سهلا يتكلم
بالمعرفة فقال له : " يا سوقي ! تتكلم في المعرفة وأنا حي ؟

وهي مواقف لها مقوماتها ومقدماتها في مبدأ وجوده
القائل ، بأخذه أصعب المبادئ واشدها مما في الثقافة نفسها
. فقد رد في أحد الأيام على أحد تابعيه عندما أراد معرفة
رأيه بحقيقة الباطن والظاهر قائلا " ما تذهبت بمذهب أحد
من الأئمة جملة . وإنما أخذت من كل مذهب أصعبه
وأشده " . وليس هذا سوى التفرّد الواعي للتحدي ، و الذي
حدد نمط حياته وسلوكه ومصيره . فقد كان يلبس السواد
يوم العيد ويقول " هذا لباس من يرد عليه عمله " . وفي
تقشفه تحديا ، من حيث نقل عنه أحمد الواسطي قائلا "
صحبت الحلاج سبع سنين ما رأيته ذاق من الادم سوى
الملح والخل . ولم يكن عليه غير رقعة واحدة . ولم ينم الليل
وصلا . ولا سويعة من النهار " . ونقل عنه أبو يعقوب

لقد أراد القول ، بأن من يسبح في بحر هائج ، فلا لوح
ينقذه إلا صليبه . فهو موطن حياته ومماته . وما عداه
أراضي ومدن وقرى وتقاليد . وهو الأسلوب القادر على
تذليل جزع النفس ومباهاتها . ولهذا أجاب على سؤال من
اتبعه لمعرفة سر قوله الألف الذكر بعبارة : " أريد أن تقتل
هذه الملعونة " وأشار إلى نفسه . وعندما سأله عما إذا كان
يجوز إغراء الناس على الباطل (بقتله) ، أجاب : " ولكنني
أغريهم على الحق . لأن عندي قتل هذه (النفس) من
الواجبات " .

وهو وجوب له معناه الخاص في الطريقة والحقيقة .
فالوجوب التسامي هو إغراء على الحق لا معنى له بدون
التحدي والمواجهة . ولهذا طالب الناس أكثر من مرة في
أسواق بغداد وجوامعها على أن يلبوا دعوته إياهم بقتله ، لا
بحيا بالموت ولا كرها له . فهو لم يتذوق معنى الشهادة
بمعايير القتل ، بل بمشاهدة حقيقتها الكبرى ، وإعلانها على
رأية الحق من خلال وجودها (وجدها) كما هي . ومن هنا
صرخه في جامع المنصور : " يا أيها الناس ! اعلما أن الله
أباح لكم مسي فاقبلوني " ! وعندما سأله ، كيف يمكنهم
قتل رجل مسلم يصلي ويصوم ويقرأ القرآن ، أجابهم :
" المعنى الذي به تحقن الدماء خارج عن الصلاة والصوم
وغرارة القرآن . فاقبلوني تَجِدُوا واستريح " .

لقد بحث الحلاج عن المعنى . ووجده فيما وراء
الصلاة والصوم وقراءة القرآن . ولا يعني ذلك سوى وجده
للمعنى فيما وراء المعنى المتعارف عليه في اعتبارات العرف
والتقاليد والحجج والأدلة . ولهذا لم يتأوه من ألم قطع
جذليه ويديه بل من معنى المفارقة الحية لوجوده . ومن هنا
مناجاته الله بعد أن قطعوا أوصاله :

فهي أصبحت في دار الرغائب

نظر إلى المعجائب .

فهي أنك تتوعد إلى من يؤذيك

تكفك لا تتوعد إلى من يؤذي فبك .

وهي المفارقة النابعة من معاناة المعنى ، لا من المها
(الجسدي) . فالإبداع الحقيقي هو ذلك الذي يتأوه من
لمعنى لا من الألم . وهو المبدأ الذي خلق الحلاج ونبع
منه بالقرن نفسه . ومن هنا استهزأه بالموت والضحك
عليه . فلما أتى به ليصلب ، كما يروى عنه ، ورأى
السامير والخشبة ضحك كثيرا حتى دمت عيناه . ثم
لثقت إلى القوم فرأى الشبلي بينهم فقال له :

بداية الوجود ونهايته. وهي رؤية تستقرّ الروح الأخلاقي في عبودته لله (المطلق). ومن يعرض عن الأزل والأبد وما بينهما، فأنته يتحول إلى الكلّ. والحقيقة هي الكلّ، والعروة التي يصعب الإسكاف بها.

فالحقيقة شيء لا كالأشياء، والكيان الذي يصعب إمساكه، لأنها تستحوذ على مساكها، أو تقنيه في إبداعها ومن هنا صياح الحلاج في أسواق بغداد: "يا أهل الإسلام! اغثوني! فليس يتركني ونفسي فأنس فيها. وليس يأخذني من نفسي فاستريح منها. وهذا دلال لا أطيقه". وإنشاده: هويت بكل كل كلك يا قلدي

تكاشفني حتى كأنك في نفسي
أقلب قلبي في سواك فلا أرى

سوى وحشتي منه وأنت به أنسي
فها أنا في حبس الحياة ممتع
من الأنس، فأقبضني إليك من الحبس

وهو تلوّح لا منفذ له إلا في البلاء، باعتباره نار الإبداع. وقد واجهها الحلاج في مصيره أيضاً. ولذا ناجى الله قبل الموت بعبارة: "هؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصبا لديك وتقربا إليك، فاغفر لهم! فإني لو كشفت لهم ما كشفت في لما فعلوا ما فعلوا! ولو سترت عني ما سترت عنهم ما ابتليت بما ابتليت". وهي المفارقة التي توحد في كلها ظاهراً للمأساة وباطناً للتحدي. إذ لا مأساة في حياة الحلاج وموته، بل تحدّ. ففي مفارقات حياته وموته معنى ميّز روحه وجسده على السواء، وكشف بقدر واحد عن أن الإبداع الحق في أعماقه تحدّ نابع من الاستماع الدائم لحقائق المطلق. ففي الاستماع الدائم لحقائق المطلق تتكامل معاناة (أو تجربة) الحقيقة بفعل اختبارها الدائم بمعايير الحق التسمائي.

إن الاختيار الدائم للحقيقة والتكامل في معاناتها هو التمثل الفردي للحق. وهو تمثّل متنوع لا مثناه تتوج عند الحلاج ببلوغه "أنا الحق". باعتباره استهلاكاً لصيرورة روحه المبدعة. أي كل ما تتلاشى فيه معالم البين والانا - هو، وتبقى فروق المطلق وتجلياته بوصفها عصب الوجدان المتوتر في معاناته للحقيقة. وهي الفكرة التي وضعها الحلاج في إحدى مناجاته القائلة:

يا من استهلك المحبّون فيه
لا فرق بيني وبينك إلا الألوهية والربوبية
وفي غاظيته الحق (الله أو المطلق) قال:
رد إلي نفسي لئلا يفتن بي عبادك
يا هو أنا وأنا هو

النهج جوري ما يلي: "دخل الحلاج مكة أول دخلة وجلس في صحن المسجد سنة لم يبرح من موضعه إلا للطهارة والطواف. ولم يختز من الشمس ولا من المطر. وكان يحمل إليه في كل عشية كوز ماء وقرص من أقراص مكة. وكان عند الصباح ترى القرص على رأس الكوز وقد عض منه ثلاث عضات أو أربعا، فيحمل من عنده".

لقد حول الحلاج وجوده وذاته إلى كيان التضحية التسمائية بمعايير الحق. ويروي عنه أحد أصحابه كيف دخل عليه أحد النجوس والّج عليه بأخذ المال، فأبى، إلا أن إلحاح صاحبه جعله يذعن. وحالما خرج النجوسي قام الحلاج ومعه المال ودخل جامع المنصور، ففرق المال على الفقراء، حتى لم يبق في الكيس شيئاً. وعندما قال له صاحبه

- يا شيخ هأ صيرت إلى الغد؟
- الفقير إذا بات في عقارب نصيبين خير له من أن يبيت مع العلوم.

إن التخلي عن المعلوم (الموجود) هو الأسلوب التسمائي لوجد حقائق الوجود. وهي حقائق تمتك معناها في رؤية المطلق. ومن هنا مناجاة الحلاج ربه قائلاً:
لو بعث مني الجنة بلمحة من وقتي
أو بطرفة من أحر أنفاسي، لما اشتريتها!
ولو عرضت علي النار بما فيها من ألوان عذابك
لاستهزئتها في مقابلة ما أنا فيه
من حال استارك مني
فأعف عن الخلق ولا تعف عني
وارحمهم ولا ترحمني
فلا أخاصمك لنفسي ولا أسألك بحقي
فأفعل بما تريد!

لقد عرض روحه وجسده لإرادة المطلق، وكلفهما بواجبات تتجاوز الحلال والحرام والمندوب والمعرف والتقاليد، لأنه حاول التمسك بعروة الحقيقة. أي تلك التي تذوب في فعل الآن الدائم، لا الواقفة فيما وراء الآن والمكان أو بينهما. ومن هنا قوله: "من لاحظ الأزلية والأبدية، وغض عينيه عما بينهما فقد أثبت التوحيد. ومن غمض عينيه عن الأزلية والأبدية ولاحظ ما بينهما فقد أنسى العبادة. ومن اعرض عن البين والطرفين فقد تمسك بعروة الحقيقة". إذ ليس الأزل سوى البداية التي لا بداية لها، وليس الأبد سوى النهاية التي لا نهاية لها. ومن هو قادر على ملاحظتهما سوف يثبت التوحيد، بمعنى تلاشي فيما بينهما. ومن تجاهلتهما ونظر إلى ما بينهما فسوف يرى حياته فيما بينهما كما لو أنها المعيار الذي يحوي في ذاته

لا فرق بين أثني وهونك إلا الحدث والقدم

غير أن فروق الألوهية والربوبية والقدم عن "أنا" ته تتصل ونفسي في مجرى معانساته للحقيقة. إذ يجري استهلاكها في الأفعال المتسامية بمعايير الحق. وهي الفكرة التي شرحها العلاج في عبارته القاطلة "إن ربي ضرب قدمه في جدي حتى استهلك حدي في قدمه. فلم يبق لي صفة إلا صفة القديم، ونطقي تلك الصفة". بصيغة أخرى، إن استهلاك صفة الحدث في صفة القدم بحيث لم يبق له إلا صفة القديم هو استهلاك الآن (العابر) في الدائم (القديم). بمعنى تحول نطق الروح المبدع (الأني والأني) إلى نطق الحق (الدائم والقديم). ومن هنا صراخ العلاج: "أنا الحق" فهو الحق الدائم (المطلق) فيه، الذي يؤدي إلى استهلاك ناسوتيته (إنسانيته أو بشريته) في لاهوتيته (الوهيته) ومن ثم غياب فروق الأنا-هو، وندوبانها في العلاقة الوجدانية للأنا-أنت باعتبارها كلا. ومن هنا قوله

ليس يستر عني لحظة فاستريح
حتى استهلك ناسوتي في لاهوتيته
وتلاشي جسمي في أنوار ذاته
فلا عين ولا أثر، ولا وجه ولا خبر!

إن استهلاك الأنا-هو في الأنا-أنت هو استهلاك الأنا في الحق وبروز أنا الحق باعتبارها فردانية الروح المبدعة في وجدانه للوجود، والذي يؤدي إلى تضافر التحدي والاندحاش في المواقف، أو شطح الأقوال والأعمال. أما في الواقع فلا شطح، لأن الإبداع الحقيقي في كلة شطح، تماماً كما أن العلاج في كلة شطح التحدي والاندحاش، كما في قوله: "لوالقي مما في قلبي على جبال الأرض لذابت! وأني لو كنت يوم القيامة في النار لأحرقت النار! ولودخلت الجنة لأنهم بنيانها!". لقد أراد القول، بيان وجدانه أقوى من الحجارة لأنه أشد حرارة من كل نار. بل أن نار وجدانه قادر على التهام نار القيامة وتهديم بناء (حجر) الجنة، لأنها مشعلة الحق (المطلق) تحترق بذاتها. وهو الوجدان الذي يلف الروح المبدعة في الدورة الدائمة للتحدي والاندحاش:

عجبت لكلي كيف يحمله بعضي
ومن ثقل بعضي ليس تحملي أرضي

وهي المفارقة المميزة لوحدة الاندحاش والتحدي في الإبداع. فالروح المبدع هو حصيل الكُل الثقافي والكوني، والذي يعاني في فردانيته من حمل (الكُل). وهو الحال الذي يستهتر فيه الوجدان المقيّد بمعايير الحق المتسامي. فإذا استبطن العقل الوجدان فإنه يخلق فعلاً متوازناً، وإذا

استبطن الوجدان العقل، فإنه يؤدي إلى الاستهتار المتسامي. وتجربة العلاج هي تجربة الاستهتار المقيّد بالحق، والتي كلفها في أحد طواسينه قاتلاً:

إفهام الخلاق لا تتعلق بالحقيقة
والحقيقة لا تليق بالخالقة.

الخواطر علاتق،
وعلاتق الخلاق لا تصل إلى الحقائق.
الإمرأ إلى علم الحقيقة صعب
فكيف إلى حقيقة الحقيقة
وحق الحق وراء الحقيقة
والحقيقة دون الحق.

الفرأش يطير حول الصباح
إلى الصباح،
ويعود إلى الأشكال فيخبرهم
عن الحال، بالطف المأل
ثم يبرح بالدلال
طمعاً في الوصول إلى الكمال

■ ■ ■

ضوء الصباح - علم الحقيقة
وحرارته - حقيقة الحقيقة،
والوصول إليه - حق الحقيقة.

لم يرض بضوئه وحرارته
فيلقي جلته فيه
والأشكال ينتظرون قدومه
ليخبرهم عن النظر
حين لم يرض بالخير.
فحينئذ يصير متلاشياً متصافراً متطائراً
فيبقى بالرسم وجسم واسم ووسم،
فبأي معنى يعود إلى الأشكال؟
وبأي حال بعد ما صار؟
من وصل وصار إلى النظر
استغنى عن الخبر،
ومن وصل إلى المنظور
استغنى عن النظر

لا تصح هذه المعاني
للمتواني ولا الفاني ولا الجاني

والعكس هو الصحيح. وهو الأمر الذي يضع الروح المبدعة في هيئة التحدي الوجداني واستهلاك مفارقاته الدائمة في أحواله. ففي المحو أوصله إلى بلوغ.

أنا عندي عموذاتي من أجل المكرمات
وبقائي في صفاتي من قبيح السيئات
سئمت روحي حياتي في الرسوم الباليات
فاقتلوني واحرقوني بعطامي الفانيات

وفي الهوى وصل إلى .

إذا بلغ الصب الكمال من الهوى

وغاب عن المذكور في سطوة الذكر

يشاهد حق حين يشهده الهوى

بأن كمال العاشقين من الكفر

وهو الحال الذي جعله مرة يقول .

كفرت بدين والكفر واجب

علي وعند المسلمين قبيح!

فهو الوجدان الذي يلف الروح المبدعة في إعصاره

ويجعل من حركات الروح والجسد مفارقات لها معناها

الجميل في المواقف والأفعال

إذا ذكرت كاد الشوق يتلفني

وغفلتني عنك أحزان وأوجاع

وهي المفارقة التي تتجلى في كل شيء. لأنها تنبع من

تلقائية الحقيقة. ففي الجسد يمكن أن تتجلى في مظاهر

الذل:

ذلوًا بغير اقتدار عندما ولّوها

إن الأجزاء إذا اشتاقوا أدلّا

لأن من شروط الهوى، كما يقول الحلاج، إن المحب

يرى بؤس الهوى أبداً أحل من النعم. أما في القدر

فيمكنها التجلي في الحال الذي وصفه يوماً بقوله:

ما حيلة العبد والأقدار جارية

عليه في كل حال، أيها الراثي

ألقاه في اليم مكتوفاً وقال له

إياك إياك! أن تبذل بالما

وهي المفارقات التي لا يمكن الخروج منها!

بوجدان الكل (الحق) أي بالوجدان المتكامل في تجر:

الحقيقة ومعاناتها. فالوجدان المستهتر بفردانية الإخلاص

للحق هو الوجدان الدائم للكل. وتجربة الحلاج هي تجر

الكل! وفي كلها حب الكل. فهو يعشق الحق (الكل).!

الحق بداية وغاية حبه التام:

ولا لمن طلب الأمانى

كأنى كأنى! أو كأنى هو!

أو هو أنى: لا يروعتني إن كنت أنى!

يا أيها الظان

لا تحسب أنى أنا، لأن

أو يكون أو كان

لابأس إن كنت أنا

ولكن لا أنا!

إن هذه الانشودة المكثفة لتجربة الانفراد في الحق

تكشف عن أنه لا طريق إلى بلوغ الحق إلا بنزع الأنا عن

الأنا، بالاحتراق في الحقيقة (أوبللقاء جملة الأنا) بالتلاشي

والتصاغر والتطير فيها بحيث لا يبقى من أنا الأشكال

(العادية) رسم ولا جسم ولا اسم ولا رسم. أي أن

يصير أنا بلا أنا. وهي الذروة العليا في إبداع الحقيقة،

لأنها أسلوب صبرورة "أنا الحق" ونموذجها الفردي.

أذنك تصبح "أنا الحق" الصوت الناطق بحقائق المطلق.

لأن المعنى الوحيد الممكن لعودة الأنا بعد أن تلاشت

وتصاغر وتطيرت ذراتها في نار الحقيقة وجود كلها

المتجدد، أو ما دعاه الحلاج يوماً "يركوب الوجود" بالفتح

يفقد الوجود (بالكسر). "فهو الوجود الذي تتلاشى فيه أنا

الماضي والحاضر والمستقبل في "أنا الحق"، بساعتبارها

الوجدان المستهتر بفردانية إخلاصه للحق. ومن هنا

تجليها الدائم في صور الاستهلاك الوجداني لوحدة الغيبة

والحضور، والصحو والسر، والبقاء، والفرق والجمع.

ففي الغيبة والحضور يمكنها التجلي في:

قد كنت اطرب للوجود مروها

طسورا يغيبني وطورا أحظر

أفنى الوجود بشاهد مشهوده

أفنى الوجود وكل معنى يذكر

وفي السكر والصحو يمكنها التجلي في:

كفأك بأن السكر أوجد كربتي

فكيف بحال السكر والسكر اجدر

فحالأك في حالآن: صحو وسكرة

فلا زلت في حسالي أصحو واسكر

وفي الفرق والجمع يمكنها التجلي في

الجمع أفقدهم - من حيث هم - قدما

والفرق أوجدتهم حيناً بلا اثر

فالجمع غيبتهم والفرق حضرهم

والوجد والفقد في هذين بالنظر

إن الإخلاص في الأحوال هو فردانية الإخلاص للحق

لم يبق في القلب والأحشاء جراحة
إلا واعرفه فيها ويعرفني
وهي المعرفة التي تخلق لهم الموحّد، أو ما اسماء
الحلاج يأنشغل كلّ الأنا بالكلّ:
شغلت جوارحي عن كل شغل
فكلّي فيك مشغول بكلّي
إن الانشغال الكامل للكلّ (الفرداني) (بالكلّ) (المطلق)
هو الذي يجعل من "الاتحاد" و"الطول" الملجأ النهائي
للروح المبدعة في إخلاصها للحق. ويصير الحق المصّب
الأخير لروافد أحواله الدائمة. أي كل ما يؤدي إلى
صيورة الأنا المتوحدة في الذكر والأحوال والروح والجسد.
ففي الذكر
ذكره ذكرني وذكرني ذكره
هل يكون الذاكران إلا معا؟!

وفي الأحوال
مزجت روحك في روحي كما
تمزج الحمرة بالماء الزلال
فإذا مسك شيء منّي
فإذا أنت أنا في كل حال
وفي الروح
جلبت روحك في روحي كما
يجلب العنبر بالمسك الفتق
فإذا مسك شيء منّي
فإذا أنت أنا لا نفترق

وفي الجسد
أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
نحن، مذ كنا على عهد الهوى
تضرب الأمثال للناس بنا
فإذا أبصرتني أبصرت
وإذا أبصرتني أبصرتنا
أيها السائل عن قصتنا
لو ترانا لم تفرّق بيننا
روحه روحي وروحي روحه
من رأى روحان حلّت بدنا؟!

إن الاتحاد بالمطلق أو الطول فيه يعني امتلاك
حقائقه في الروح المبدعة، أو ما ادعاه النفرّي يوماً
بصيورة "الحقيقة صفة الأنا"، أو "الحقيقة أنا"، أي
الذوبان والاندماج التام بين الأنا والحق. آنذاك تصبح أنا

لبك لبك يا سريّ ونجواني
لبك لبك، يا قصدي ومعنائي
أدعوك بل أنت تدعوني إليك فهل
أديت ليك أم ناديت إياي
يا عين عين وجودي يا مدى هممي
يا منطقي وعباراتي وإيائي
يا كلّ كلّ وكلّ الكلّ منتبهي
وكلّ كلّك مليوس بمعنائي
يا من به علقت روحي، فقد تلفت
وجدا فصرت رهنا تحت أهوائي
وليس الكلّ في نهاية المطاف سوى أجزائه في الأنا:
أني لأرمقه والقلب يرمقه
فما يترجم عنه غير إياي
يا ويح روحي من روحي، فوا أسفني
عليّ مني، فإني أصل بلوائي
كأنني غسوق تبدو أنا منه
تغوثن وهو في بحر من الماء
وليس يعلم ما لا قيت من أحد
إلا الذي حلّ مني في سويدائي
وهو الحل الذي يجعل الكلّ أحب من أجزائه:
يا موضع الناظر من ناظري
ويا مكان السرّ من خاطري
يا جلسة الكلّ التي كلّها
أحبّ من بعضي ومن سائري
وهي المحبة التي تتكشف حقيقة الأنا
هويت بكلّي كلّك، يا قدسي،

تكاشفي حتى كأنك في نفسي
أقلب قلبي في سواك فلا أرى
سوى وحشتي منه وأنت به أنسي
وتصبح الأنا وعاء الوجود في قلبها الوجوداني لكل
ما فيه (الوجود والكون) وإعادة نضج من مسامات
معانيتها المخلصة
وصار كلّ قلوبا فيك وأمية
فان نطقت فكلّي فيك ألسنة
وأن سمعت فكلّي فيك إسراع
آنذاك تنهد القوارق والبين والهاجر والعلائق
والعوائق والغربة والافتراق ويصبح الكون (والوجود)
والأنا كلا واحداً في الهموم والمعرفة:
لما اجتبانني وأداني وشرفني
والكلّ بالكلّ أوصاني وعرفني

الحق مصدر الإبداع وشكل تجليه. وليس الحلاج إلا أحد نماذجها المثلى.

ب - الشبلي: الوجدان وحقائق الآن
" أنا الوقت، وليس في الوقت غيري "

(الشبلي)

الإخلاص للحقيقة يفترض التفرد في معاناتها. والتفرد هو القدر الملائم لإبداع المبدعين. فإذا كان إخلاص النفري للحقيقة قد جرى من خلال وجدها في " المواقف"، والحلاج في " الحق"، فإن إخلاص الشبلي جرى من خلال وجدانه الدائم لحقائق الآن. ولهذا كان شعار النفري " الحقيقة أنا " وشعار الحلاج " أنا الحق " وشعار الشبلي " أنا الوقت ". وهو تباين في " الأنا " رغم وحدتها، ووحدة في الحقيقة رغم تباينها.

إن الإخلاص للحقيقة يبدع الأنا والروح المبدعة. ومن هنا تنوع الإخلاص، والذي مثله الشبلي في وجدانه الدائم للحقائق. ولهذا قال الجنيد عنه مرة " الشبلي سكران. ولوفاق لجاء منه إمام ينتفع به ". وقال عنه أيضا: " أوقف الشبلي في مكانه فما بعد. ولو بعد لجاء منه إمام ". ولا يعني السكر والوقوف هنا سوى الغرق في الوجدان. ولهذا أيضا خاطبه الجنيد مرة: " حرام عليك يا أبا بكر (الشبلي) أن كلمت أحدا. فإن الخلق غرقى من الله، وأنت غرق في الله ". وأن ينفذ أحيانا بخطابه إياه. " يا أبا بكر أشفق عليك وعلى ثباتك، لأن هذا الاضطراب والانزعاج والحدة والعيش والسطح ليست هي من أحوال الممتكنين! " وهو مأخذ له معناه في " قواعد الإرادة " لا في الحال والوجدان. فقد دعاه أبو نعيم الأصفهاني بالجنّذب واليهان، والمستلب السكران، والوارد العشاشي. وقال عنه أحد المشايخ " وقفت على الشبلي عشرين سنة ما سمعت منه كلمة في التوحيد. كان كلامه كله في الأحوال والمقامات ". وهو تقييم دقيق، لأن الشبلي كان غرق في الله كما وصفه الجنيد. ومن ثم، فإن عباراته القليلة في التوحيد تعكس، بأن أمكن القول، توجعات عقله في وجدانه. ومن هنا اكتسأها ببريق أحواله اللامع. فقد قال مرة " لا يتحقق العبد بالتوحيد حتى يستوحش من سرّه لظهور الحق عليه ". وفي موضع آخر قال: " من اطلع على ذرة من التوحيد ضعف عن حمل نبرة لثقل ما حملها ". وفي

معرض رده على من طلب منه إخباره عن التوحيد بلسان قول متفرد، أجاب: " من أجاب عن التوحيد بالعبارة فهو ملحد. ومن أوما إليه فهو عابد وثن. ومن سكث عنه فهو

جاهل. ومن أوهم أنه واصل فليس له حاصل. ومن رأى أنه قريب فإنه بعيد. ومن تواجد فهو فاقد. وكل ما ميزتموه بأوهامكم وأدركتموه بعقولكم في أتم معانيكم، فهو مصروف مردود إليكم ".

لقد وضع نفسه والجميع في حالة ابتلاء دائم وطالب بوضوحها، لأنها للمر الوجدان لإبراك حقيقة التوحيد، انطلاقا من أنه لا حدّ للتوحيد. فالاستيحاش من السرّ ما هو إلا الخلاص من الأنا المصطنعة ببقاء ما دعاه الحلاج يوما بالآنا بلا أنا. أو ما وضعه الصوفي في فكرتهم القائلة " كنا بنا فاصبنا بلا نحن ". أي تحول الكينونة المجزئة إلى صيرورة دائمة للكل المتفرد في الصوفي أو روحه المبدعة. ولهذا اعتبر الشبلي إن من أطلع على ذرة من التوحيد ضعف عن حمل نبرة، وأن يعتبر الإجابة والإيمان والسكوت والوهم والرؤية والتواجد والتمييز والإدراك نقصا في الذوق بفعل جزئيته في حقيقة التوحيد.

وهو الذوق الذي حدد تجربة الشبلي وانفراده في وجدان الحق باعتباره وجدانا لحقائق الآن. ومن هنا مخاطبته الحق (الله):

إن كنت تعلم

أن في بقية لغيرك

فاحرني بنارك!

أو مخاطبته القوم مرة " انتم أوقاتكم مقطعة، ووقتي ليس له طرفان " أو لا يعني انعدام أية بقية فيه لغير الحق سوى بقاءه في الحقيقة ووجدانه الدائم. إذ لا طرف في أوقاته، ولا أول فيه ولا آخر، بل سريان دائم. ومن هنا شعاره " أنا الوقت " وليس في الوقت غيري ". ولا يعني ذلك سوى تمكّله لتجربة الوجدان المتلاهي بحقائق الآن. الوجدان الذي يرى ويسمع ويتكلم ويعقل ويحس بمعايير الحق. وهو الأمر الذي طبع كيانه وكيفية استماعه لحقائق المطلق والفعل بموجبه. فقد زعق مرة واحمر وجهه وارتعدت فرائضه وصرخ قائلا: " بعثل هذا يخاطب الأجياب! " بعد أن سمع وهو يصلي وراء إمام المسجد قوله: ﴿وَلَوْ شِئْنَا لَنَذِمْنَ بِالَّذِي أُوحِيَ إِلَيْكَ﴾ وعندما نسي مرة، وهو في تأملاته، صلاة العصر، وتذكرها بعد أن دنت الشمس إلى الغروب، قام وأتشد مداعبا وهو يضحك: تسيت اليوم من عشقي صلاتي فلا أدري عشاشي من غدائي.

وهو عشق أو وجدان دائم للحق حددته الرؤية القائلة بأن كل شيء مالت إليه النفس دون الحق وجب إتلافه. مما ألزم سلوكه الصوفي ونمط حياته على السواء. فالتصوف

كامل يكن ويكون الله له كامل يزل، ما هو إلا تحسس
العقائق بلا إحساس. بمعنى السير الدائم بضوء الوجودان
التلائي بحقائق الآن. ولهذا أجاب مرة على سؤال
- متى يكون العارف بمشهد من الحق ؟
- إذا بدا الشاهد وفنى الشواهد !

إن السير الدائم بضوء الوجودان التلائي بحقائق الآن
أشد ما يتجلى في الأحوال والمواقف. ففي الأحوال اتخذ
نفس مضمون المواقف من المقامات، بمعنى الانس بالحق
والقناة فيه. ولهذا وجد في حال الخوف "الخوف من أن
يسلمك إليك". وإعطى له مرة إبعادا وجودية طبيعية في
جوابه على سؤال وجهوه إليه عن سبب اصفرار الشمس
وقت الغروب، بجارة. "لأنها عزلت عن مكان التمام،
فأصفر لخوف المقام". وأن يجد في حال الانس
وحشة الإنسان من نفسه ومن الكون."

لقد حددت وحدة رؤيته وإحساسه لحقائق المقامات
والأحوال، واستماعه لحقائق الحق سلوكه الصوري وحياته
ككل. إذ تحول سلوكه إلى نموذج "الشطع" و "التحدي"
الذي بدا في بعض ملاسحه كما لوانه جنون. فمما يروى عنه
أنه أخذ يوما قطعة عتير فوضعا على النار، فكان يتبخّر
بها ثم تحت يذبح حمار. في حين كان أحيانا يلبس الثياب
الثمينة ثم ينزعها ويضعها فوق النار. وواجه مرة أولئك
الشايع الذين زاروه في المشفى (المارستان)، قائلا: قوم
أصحاء جئكم إلى مجنون؟! أي فائدة لكم مني؟! دخلت
المارستان كذا وكذا مرة، وأسقيت من الدواء كذا وكذا
دوا، فلم أزد إلا جنونا!

غير أن جنونه هو جنون الإخلاص للحق، بمعنى
"شطعه" عما هو معتاد ومتعارف عليه في الأقوال
والأفعال. ولهذا رمى مرة في نهر دجلة أحد الأشخاص
الذين صاح في مجلسه، ثم قال: "إن كان صادقا نجاه
الله، وإن كان كاذبا أغرقه الله". أو أن يقول مرة بعد
أن سمع قارئا يقرأ الآية «أخسأوا فيها ولا تكلمون»
بعبارة "ليتنى كنت واحدا منهم" أو ما يرويه عنه
بعضهم كيف زاره زمن القحط بعض المشايخ، وبعد أن
خرجوا منه قال لهم: "مرؤا! أنا معكم حيث ما كنتم.
انتم في رعايتي وكلايتي" أو أن يأخذ من يد إنسان
كسرة خبز ويأكلها ثم يقول: "إن نفسي هذه تطلب مني
أو أن يقول مرة "إن لله عبادا لوبزقوا على جهنم
لأطفاوها".

وهي شطحات تستمد مقوماتها من فردانيته المتكاملة

بالنسبة له هو "الجلوس مع الله بلا هم" و "العصمة عن
رؤية الكون". والصوفي هو "المنقطع عن الخلق المتصل
بالحق". والطريق الصوفي هو "خوف العلائق والشواغل،
لأن بناء الطريق على فراغ القلب". والعارف هو من "لا
علاقة له بغير الحق"، لأن "المعرفة أولها الله وآخرها ما
لا نهاية له". فالعارف هو "من لا يكون لغيره لاحظا، ولا
يكلام غيره لأفقا، ولا يرى لنفسه غير الله حافضا".
وعندما سئل مرة عن مقام الزهد، أجاب: "لزهّد غفلة لأن
الدنيا لا شيء، ولزهّد في لا شيء غفلة". وحدد مقام الشكر
بحدود "رؤية المنعم لا رؤية النعمة"، ومقام الفقر بأن
"لا يستغنى بشيء دون الحق". وعندما سأله عن ماهية
مقام الورع، أجاب: "أن تتورع أن يتشتت قلبك عن الله".
وعندما سأله عن ماهية مقام التوكل، أجاب: "أن تكون لله
كما لم تكن ويكون الله لك كما لم يزل". وحدد ماهية
المحبة بصيغ عديدة، مثل "أنها سميت محبة لأنها تنحو
من القلب ما سوى المحبوب"، فهي المحو أو الفناء الذي
يثبت بقاء الروح المبدعة في وجدانه الدائم وإخلاصه للحق
(والحقيقة)، ولهذا كان بإمكانه القول:

إن المحبين أحياء وإن دفنوا
في التراب أو غرقوا في الماء أو حرقوا
لو يسمعون منادي صاحب بهم
يوما للباء من بالحلب يحترق

وإن يعبر عن المحبة بـ:
يحبك قلبي ما حييت، فإن أمت

يجبك عظم في التراب رميم
إذ الإخلاص للحقيقة هو الوجدان الدائم للروح
والجسد في كل النماذج والمستويات الممكنة. ولهذا يمكن
توقع أن:

أفجر لو سكن الجنان تحوكت
نعم الجنان على العبيد جحيا
والوصل لو سكن الجحيم تحوكت
نار الجحيم على العبيد نعيا

لأن المحبة تسكر الروح وتطيرها عن ملكوت الكون،
وذلك بإخلاصه للحق الساري في الوجود.
إن المحبة للرحمن تسكرني

وهل رأيت عبدا غير سكران
فالجلوس مع الله بلا هم، والانقطاع عن الخلق
والانتماء بالحق، وتقريب القلب مما سوى الحق، وأن
العارف هو من لا علاقة له بغير الحق، والاستغناء عما
سوى الحق، وعدم تشتت القلب عن الله، وأن يكون لله

في الحق ، والتي وضعها في فكرته القائلة " لو قبلني العالم
بمن فيه لكانت مصيبة علي إذا لم يكن شربهم شربي ،
وذوقهم ذوقي ، وإلا فلم يقبلوني " . مما حدد مصيبة
وجوده التي صاغها يوما بمناجاته قائلا
إلهي احبك الخلق لنمائك!

وأنا احبك لبلاتك!

وهو بلاه بفعل في همومه كهـم واحد وضعه في
شعاره القائل " ليكن همك معك لا يتقدم ولا يتأخر " ! مما
حدد بدوره مواقفه وسلوكه باعتبارهم شطحات تتحدى
ما تواجهه في ظاهرها وتستجيب وجدانيا في باطنها
لحقائق الآن . فقد اعتلّ مرة علة شديدة ، فيأدره الشيوخ
لعيادته إلى داره . فاتفق أن كان عنده ابن عطاء وجعفر
الخلدي وجماعة من أصحاب الجنيذ ، فرفع رأسه وتساءل :

- ما لكم ؟ أيش القصة ؟

- ما لنا ؟! جئنا إلى جنازتك !

فاستوى جالسا وقال :

- الجوار ! الجوار ! أموات جاءوا إلى جنازة حي
!! ولهاذا خاطب مرة أهل عصره بعبارة : انتم قبور ! وعندما
سأله لماذا ، أجابهم " لان كل واحد منكم مدفون بثيابه ! " .
وعندما لبس في أحد الأعياد ثوبين جديدين ورأى الناس
يسلم بعضهم على بعض لأجل ثيابهم طرحها في تنور
وأحرقها . وعندما سأله عن سبب ذلك ، أجاب ؟

أردت أن أحرق ما يعبدونه هؤلاء ؟ " . ثم لبس ثيابا

زرقا وسودا وجعل يتغنّى :

تزيّن الناس يوم العيد للعيد

وقد ليست ثياب الزرق والسود

أصبحت في ترح والناس في فرح

شتان ببني وبين الناس في العيد

وهو الفرق أو الاختلاف الذي يجري تذوقه بمعايير

الفرادة المتسامية كما عبّر عنها مرة في شعره

الناس فطروعيد أي وحيد فريد

فالشبلي يحزن بوجدان خالص ويفرح بوجدان
خالص . وفي كليهما معنى يحدده وجدان الحقيقة في
المواقف . ومن هنا قوله " الفرح بالله أولى من الحزن بين
يدي الله " ، وأن " من عرف الله لا يكون له غم أبدا " . وهو
التناقض الذي عبّر عنه مرة في قوله .

عيدي مقيم وعيد الناس متصرف

والقلب مني عن اللذات منحرف

إلا أن هذا التناقض ينحلّ حالما يجري النظر إلى
شطحاته على أنها أفعال تتحدى في ظاهرها ما تواجهه و
تستجيب في باطنها لحقائق الآن . ومن هنا تنوعها في
الصور . فمرة يقول :

وتحسبني حيا وأني لمت

وبعضي من المهجران يبكي على بعضي

وفي صورة أخرى يقول :

من أين لي أين وأي - كما ترى -

أعيش بلا قلب وأسعى بلا قصد

أو أن يسأل مرة الوزير علي بن عيسى عندما عاده

وهو في دار المرضى ليعالج ، بعبارة :

- ما فعل ربك ؟

- في السماء يقضي ويمضي !

- سألتك عن الرب الذي تعبد (يقصد الخليفة المقتدر) لا

الرب الذي لا تعبد !

أو أن يجيب على سؤال أحد الفقهاء الذي قال له

- يا أبا بكر سمعتك تقول في حال صحتك " كل صدّيق بلا

معجزة كذاب " . وأنت صدّيق فما معجزتك ؟

- معجزتي أن تعرض خاطري في حال صحوي عل

خاطري في حال سكري فلا يخرجان عن موافقة الله :

أي تكامل أو وحدة الشبلي في صحوه وسكره وأظاهره

وباطنه ، أو أوله وآخره ، لأنه تكامل مبني على أساس

احتجابه بالحق " أو تكامله فيه كما عبّر عنه مرة بقوله

ليس مني إليك قلب معنى " كلّ عضومني إليك قلوب

وهي ذات الوحدة أو الحلول التي تعطي للروح

المنبع إحساسه المرفه ومعاناته المخلصة للحقيقة على أنها

سروجوده وتشربمه ، كما كشفها مرة في شعره

تسرمد وقتي فهو مسرمد

وأنتيتني عني فعدت محددا

وكليّ بكلّ الكلّ وصل محقق

حقائق حق في دوام تخلدا

تغرّب أمري فانفردت بغربتي

وأنتيتني عني فصرت مجردا

لقد كشف الشبلي في حياته وموته ، شعره ومواقفه

عن أن الإبداع هو الإخلاص لحقائق الآن ، وأنه وجدان

تنكسر في أماته وحدة الانتماء للحق .

مدينة صور العمانية

الدلالة اللغوية والبعد الزمني

محمد بن مبارك عيد العريمي *

تذكر المعاجم أن كلمة صور تعني القرن وتستشهد بالآية الكريمة «ونفخ في الصور» وبعضها ينسب الاسم لكلمة «صر» التي تعني صخرة في اللغة الفينيقية، ولعل الاسم يعود أيضاً إلى الكلمة العربية «صير» وتعني جزيرة رملية.

وأياً كان مصدر الاسم أو دلالة، فإن الشكل الجغرافي للمدينة وإطلالتها البحرية يؤكدان صحة كل ما ذهب إليه المحاولات الثلاث لتفسير معنى كلمة «صور» فإذا كانت تعني قرن، فهي تقع على ساحل هلال الشكل له نتوءان صخريان يمتدان في البحر ويطلق عليهما رأس الميل ورأس القاد. وكلمتا رأس وقرن شائعتا الاستخدام على طول السواحل والصحاري العمانية لو صف كل امتداد صخري داخل البحر أو نتوء جبلي وسط سهل صحراوي مستو.

ومما يضيفي مصداقية على هذا الرأي هو طريقة كتابة اسم صور بالحروف اللاتينية في الخرائط الجغرافية القديمة التي تأتي على الشكل التالي "SUR". وصوت هذه الكلمة باللغات اللاتينية لا يعطي الصوت المكتوب بالحروف العربية «صور»، فهي «أي SUR، تنطق على وزن «صن SUR» أو رن RUN، وبالتالي فإن صور العمانية ربما كان يطلق عليها في يوم ما «صر SUR». كما أن كلمة "SUR" وردت في شروح المؤرخين للدلالة على اسم «صر» الذي وجدوه في الواح ومسجلات الكتابات الفينيقية والآشورية وهو الاسم القديم لمدينة صور اللبنانية. وإذا كان الاسم مشتقاً من كلمة «صير» العربية للدلالة على إطلالتها البحرية، فهي بالفعل شبه جزيرة رملية توسعت في العصور التاريخية الحديثة حول نتوء صخري (يقع حالياً في وسط المدينة) لايزال ييوج حتى الآن، رغم بعده عن الشاطئ بعدة كيلومترات، بانتمائه للبحر من خلال القواقع والأصداف المتحجرة بين طبقاته. وهذا يعزز أيضاً الاعتقاد أن صور القديمة كانت تقع على الجانب البري من الخور (لسان بحري داخل اليابسة) حيث تقع الآن قرية نسمة المعروفة سابقاً باسم

أما إذا كانت مشتقة من المفردة الفينيقية «صر» فهذا يعزز ما أورده المؤرخ والرحالة اليوناني هيردوتس (٤٨٤ - ٤٢٥ قبل الميلاد) المعروف بابي التاريخ، حيث ذكر في كتابه «التاريخ» أن الفينيقيين هاجروا من مدينة صور العمانية إلى الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط قبل ٣٥٠٠ سنة واستقر بعضهم في لبنان حيث أسسوا على ساحلها مدينة أطلقوا عليها نفس الاسم. ويذكر أن سكانها قالوا له أن أجدادهم نزحوا من الخليج حيث كانت لهم مستوطنات على طول سواحلها وجزرهم ونقلوا معهم فنون الملاحة التي برعوا فيها في البحار العربية فتمكنوا من مد نفوذهم التجاري وبسط حضارتهم العظيمة على الساحل المتوسطي والشاطيء الأفريقي. (١)

وهذا تفسير مقبول إذا أخذ في الاعتبار الشكل الجغرافي والإطلالة البحرية للمدينتين فالصدفة وحدها لا يمكن أن تصنع كل هذا التشابه في الاسم والموقع معاً.

* باحث ومترجم من سلطنة عُمان.

العدد الخامس والعشرون، يناير ٢٠٠٠، نهوض

«مخروان» وهي حالة تشترك فيها المدينتان - البلبانية والبلبانية - أيضاً .

وعلى بضعة أميال تقع توأمها مدينة قلهاة الاسطورية: أول عاصمة سياسية لعُمان في القرن الثاني قبل الميلاد، ففيها حل ملك بن فهم الأزدي واتخذ منها محطة توقف خلال هجرته من اليمن، حيث أعاد تجميع قواته وترك النساء والشيوخ فيها قبل أن ينطلق للدمامة الفرس في قواعدهم بمدينة صحار في شمال عُمان وذلك بسبب رفضهم لمجيء قبيلة الـ عُمان. ولعل الفرس عرفوا قلهاة من قبل، ولربما طردوا منها، لكنهم عادوا إليها خلال الغزو الهرموزي في عام ١٢٣٠م وطوروها لتحتل مكانة بارزة كأكبر ميناء على طول الساحل العماني وكعاصمة ثانية لامباطورية هرموز التي امتدت تقوؤها آنذاك من باب الفراع والهند وشرق أفريقيا، واحتمال آخر هو أن قلهاة استعادت مجدها الغابر كمركز تجاري لإعادة تصدير السلع نتيجة لازدهار جارتها صور وخاصة في مجال الملاحة التجارية وبناء السفن.

ولقد ظلت قلهاة كحال شقيقته صور لغزاً محيراً حتى في أوساط المؤرخين والآثارين، فماركو بولو (١٢٥٤ - ١٢٧٢م) ذكر في أخبار رحلاته وصفاً لمينائها الكبير الذي تزعمه بكثرة سفن التجار القادمة من الهند بسبب أهمية موقعها لإعادة تصدير التوابل والسلع إلى داخلية عُمان ومدن المنطقة لكنه لم يشر إلى تاريخها الموعول في القدم.

وأشار الرحالة العربي ابن بطوطة (١٣٠٤ - ١٣٧٧م) في كتابه «تفتاح النظار في غرائب الأمصار وعجائب الاسفار» التي جاءت بعد زيارة ماركو بولو بخمسين عاماً إلى زيارته لقلهاة بعد زيارة مدينة صور، وأشاد بجمال المدينة وخاصة مسجدتها الذي أقيم على الطراز الإسباني، فيقول «يوجد في قلهاة أسواق ممتازة ومسجد جميل زين بالقرميد يقع فوق رابية تطل على المدينة ومرفتها، أهلها اصحاب تجارة تعتمد كلياً على التعامل مع السفن القادمة من الهند، وكحال المدينتين مع ماركو بولو أغفل الرحالة العربي أيضاً ذكر تاريخ أي منهما.

وصور، سواء كانت موطن الفينيقيين القدامى أم لا، هي دون ليس مدينة عريقة ساهمت على مدى قرون مساهمة فاعلة في شهرة عُمان البحرية، ولعبت دوراً بارزاً في تاريخ المنطقة كلها، فقد كانت مهارات أبنائها يقفون للملاحة ومعرفتهم الواسعة بأسرار البحر جسراً عبرت عليه حضارات معظم الشعوب الملتجة على بحر العرب وغرب المحيط الهندي، وكان لسفنهم دور رائد في نقل العمانيين، خاصة وأبناء المناطق الجنوبية من الجزيرة العربية، عامة، لاستكشاف وفتح الساحل الشرقي من أفريقيا ونشر الدين الإسلامي والثقافة العربية في أنحاء كثيرة من أفريقيا وآسيا.

وكان اتصال أهلها بالخليج وجنوب الجزيرة وشرق أفريقيا وجنوب شبه القارة الهندية سابقاً لسيط العمارة البحري الذين

انتقلوا إلى أفريقيا لمطاردة فلول البرتغاليين من قواعدهم البحرية في مسقط، فلقد عرفتهم موانئ الخليج وبلاد فارس والهند، وأبحروا شرقاً مستعينين بالرياح الموسمية (رياح التجارة) إلى الملايار بالهند أو جنوباً إلى الساحل الأفريقي حتى رأس بيلجاندو ومدغشقر. ولقد تعزز دورهم أكثر فأكثر مع سيطرة العمانيين على تجارة التوابل والحديد واللبان والخيزول، وأصبحت صور من الموانئ البحرية الرئيسية كصحار وقلهاة ومسقط، وتعد تجارة البن ما بين اليمن والبصرة من أبرز علامات تلك المرحلة ففي عام ١٧٦٥م كان «أسطول البن» يتكون من ١٥ سفينة عمانية جها من مدينة صور.^(٢)

ولقد كانت صور لبان توسع الامبراطوريات العمانية تحت قيادة السيد سعيد بن سلطان في القرن التاسع عشر تمتلك أسطولاً يضم أكثر من ٢٥٠ سفينة كبيرة عابرة للبحر العالية تنقل البن المخاوي والتمر والليمون والأقمشة واللآلئ والأسماك إلى ساحل شرق أفريقيا وتعود إلى عُمان بالسمن والقرنفل وأخشاب الجندل (المنغروف)، التي كانت تستخدم لبناء أسقف المنازل في الخليج العربي، ثم تبحر شمالاً إلى البحرين والكويت والبصرة وشرقاً إلى الهند.

واشتهرت المدينة بتجارة «الترانزيت» حيث كانت مركزاً تجارياً وسوقاً وسطية بين الهند ومناطق عُمان الشرقية والجنوبية لمدة طويلة حتى قبل ازدهار جارتها مدينة قلهاة التاريخية ويعتقد أنها واصلت ممارسة ذلك الدور بعد توسع القرية ولكن - ربما - بشكل أقل شأنًا. وبعد الدمار الذي أصاب قلهاة على يد البرتغاليين في بداية القرن السادس عشر، ازدهرت وأصبحت واحدة من أهم الأسواق التجارية في عُمان.

الاغفال: عرفتھا المرافيء وجعلھا المؤرخون

رغم شهرة صور الواسعة، قبل القرن التاسع عشر، في الخليج وشرق أفريقيا والهند، إلا أن ثمة تنويهاً محددة عنها في كتابات الرحالة والمؤرخين الأوروبيين والعرب على حد سواء، وهو مثار استغراب خاصة وأن صور هي المدينة المرتبطة الآن في الأذهان بتقاليد الملاحة العمانية. بيد أن بعض المهتمين بالمعاصرين بتاريخ المدينة يقولون بأسباب هذا الإهمال فالدكتور محمد رضا باقر يعتقد أن وفرة المياه العذبة نسبياً، سواء كانت من آبار مسقط أو أفلاج صحار أو مياه الوديان في سهل قلهاة، هي العامل المشترك بين كل الموانئ التي يبرز بعد ظهور الإسلام وهو ما تقتصر إليه صور، فمواردها المائية محدودة وغير كافية لتزويد السفن الأجنبية بحاجاتها من المياه.^(٣)

أما الدكتور أحمد درويش فيعزي ذلك الإغفال إلى ما يسميه «تضييق دائرة مفهوم العلم والأدب في الحضارة العربية»، حيث يذكر أن بعض المدن حظيت بنصيب أكبر من الاهتمام بسبب ميلها إلى العناية أكثر بالعلوم النظرية بينما بقيت من أخرى أقل حظاً في المعالجة والاهتمام بسبب اتجاه نشاطاتها إلى الجوانب

وهذا يفسر لماذا لم تحظ المدينة بالذكر في المراجع التاريخية كمسواها من الموالي العمانية رغم موقعها الاستراتيجي على خطوط الملاحة وطبيعة جغرافيتها، فخورها الطويل الهاديء يشكل ملاذاً آمنًا للسفن من الرياح وأمواج المحيط العاتية. بالإضافة إلى موقعها على مصب وادي الفلج الذي يعد طريقا سهلا الى المناطق العاتية. بالإضافة إلى موقعها على مصب وادي الفلج الذي يعد طريقا سهلا الى المناطق النائية. لكن يبدو أن عزلة المدينة كانت رحمة لها فقد أفلتت على نحو كبير من التدمير والمذابح التي أصاب الموالي العمانية الأخرى خلال الغزو الفارسي، والتمتع بالسلام.

صور في محكمة لاهاي (الهيچ)

عرفت صور خلال نزوة نشاطها البحري مع افريقيا تجارة الرقيق والسلاح المتنوعة وذلك على الأقل خلال المرحلة المبكرة من ازدهارها التجاري، وكان طبيعيا رواج هذا النوع من النشاطات بسبب بعد صور عن مركز الدولة وارتباطها المباشر بأسواق النخاسة.

الوثيقة رقم (١)

الوثيقة رقم (٢)

فقال لفظ الذي كتبه السيد فيض لكونه نكاح

[illegible]

إِعْلَانُ

الكل كافة من باب ما علمنا الكمال استهلا أمره جنة الرابع في الإيم

الفصل في بيان المحال في إلقاء زينة على الأرواح من غير العلم والقدرة على ذلك
والبيان في ذلك أن الأرواح لا يمكن أن تلبس بزينة إلا بالعلم والقدرة على ذلك
فإنه لو كان من الممكن أن تلبس الأرواح بزينة من غير العلم والقدرة على ذلك
لكانت الأرواح تلبس بزينة من غير العلم والقدرة على ذلك

اولاً قبل ان يخرج نواب كورنوالين من مجلسه كان له في ذلك وقت خلع في مجلسه ركب
معهه الملائكة في ارض قبيل الخلد في ارض اوى الارض في ارضه كانت في ارضه الملائكة
ما تلتما ان يخرج من ارضه

[illegible]

مكافحة تجارة العبيد، بينما كانت دوافعها الحقيقية سياسية. وأصبحت صور في أوج العصر الفكتوري ملاحظة من قبل الحكومة البريطانية التي كانت تتردد تدخلها الاستعماري في المنطقة بملاحظة والقضاء على تجارة العبيد والسلاح غير القانونية.^(٥)

والى ذلك حصل البريطانيون في عام ١٨٢٢ من السيد سعيد بن سلطان ، سلطان مسقط وعمان، على تصريح منحت بموجبه السفن الحربية البريطانية حق القضيض على السفن العمانية التي تنقل العبيد من السواحل الاfrريقية، فوضعت بذلك قيودا اضافية اخرى على التجارة البحرية وحصد النشاط التجاري البحري تحت ذريعة تعقب سفن النخاسة . ورغم الحصار الشديد الذي واجهته السفن العمانية من قبل البريطانيين نتيجة لهذه الاتفاقية استمر رواج هذه التجارة بين صور وساحل افريقيا بسبب قيام اصحاب السفن الصورية برفع العلم الفرنسي بتبجيس من المقيم الفرنسي، فمسقط بلد مونتيسير أو تاني. (١)

يعود تاريخ الملاحة التجارية لأهل صور في شرق أفريقيا إلى القرن السابع عشر. أي بعد طرد البرتغاليين من عمان وجنوب العرب وأزدهرت في منتصف القرن التاسع عشر عندما احتلت فرنسا جزيرة «نوصي بيه» في شمال مدغشقر وجزيرة «مابوت» إحدى جزر القمر عام ١٨٤١، حيث كان

[illegible]

اسماء الماتيس	اسماء الماتيس
الشيخ عبدالله القنديل منقولين	1 مهندس الماتيس الماتيس
الشيخ عبدالله سالم الدار	2 مهندس الماتيس
الشيخ عبدالله سالم الدار	3 مهندس الماتيس
الشيخ عبدالله سالم الدار	4 مهندس الماتيس
الشيخ عبدالله سالم الدار	5 مهندس الماتيس

العُمانيون يملكون عددا من مزارع القصب والبن. ومن أجل تنظيم وضع السفن العربية التي كانت تتردد على تلك الجزر ترواخيصة ملاحية أصدرت السلطات الفرنسية في عام ١٨٤٥، تراخيص ملاحية وسحمت براف العلم الفرنسي على مؤخرة السفن العمانية ومن بينها كثير من السفن الصورية (انظر وثيقة رقم ١: نهجيات أصعب السفن الصورية وتسكهم بالحماية الفرنسية التي أعطيت لهم عندما كان آبائهم يقيمون في هذه الجزر).

ورغم الملاحقة البريطانية استمرت السفن العمانية طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، في نقل صادرات شرق إفريقيا إلى مسقط وصور، التي تتكون من السلع التقليدية من «عبيد» وعاج وأخشاب وذرة وجلود وشمع، مستفادة من الحماية الفرنسية.

لكن المعارضة البريطانية اتخذت منحى آخر في عام ١٨٩١ عندما احتج السفير البريطاني في باريس على منح تراخيص في اللاحة للسفن العمانية من صور من قبل القنصلية الفرنسية في عدن. ودخل الفرنسيون والانجليز في الفترة ما بين عامي ١٨٩٢ و ١٩٠٦ في مفاوضات بشأن المطالبات البريطانية بتفتيش السفن العمانية - ومعظمها من صور - التي تحمل العلم الفرنسي لكنها لم تسفر عن نتائج تذكر. وفي نهاية عام ١٨٩٦، طالب القنصل البريطاني في مسقط بزعج الاعلام الفرنسية من السفن الصورية وتمزيقها وطلب نواذلتها. لكن السيد فيصل، سلطان مسقط وعمان، لم



يقبل ذلك التدخل فأخذ يعالج المشكلة بطريقته الخاصة، وكتب للقنصل البريطاني في مسقط رسالة يبين فيها أنه ليس من الحكمة تصعيد الموضوع حتى لا يكون سببا للخلاف بين دولته والفرنسيين. (انظر وثيقة رقم ٢: نص الرسالة).

وفي شهر يونيو ١٨٩٧ قام القنصل الفرنسي في مسقط بزيارة صور لتلقّد السفن الصورية التي ترفع العلم الفرنسي وتبين له أنه ليس هناك أية مخالفة للقوانين الفرنسية. الأمر الذي أغضب القنصل البريطاني في مسقط. (٧)

وخلال الفترة ما بين عامي ١٨٩٧ و ١٩٠٠ لوحث الحكومة البريطانية بممارسة ضغوط اقتصادية على حكومة عُمان فوجد السيد فيصل، سلطان مسقط وعُمان نفسه مضطرا لزيادة حدة موقفه من فرنسا، حيث زار صور في شهر يونيو ١٩٠٠ على متن المدمرة البريطانية «سفينة كس» بصحبة القنصل الانجليزي «ميجر كوكس» للحصول على تعهد جماعي من أصحاب السفن لاعادة تصاريح الملاحه الممنوحة لهم من السلطات الفرنسية، وقد انصاع الى هذا الأمر ثلاثة فقط من أصحاب تلك السفن، لكنهم عادوا وتعهدوا لنائب القنصل الفرنسي بتمسكهم بالحماية الفرنسية (٨). (انظر وثيقة رقم ١: رسائل التعهدات من اصحاب السفن الصورية للقنصل الفرنسي في مسقط يؤكدون فيها تمسكهم بالحماية الفرنسية وتبين أن آباءهم كانوا يقيمون في بوكن وأنجرجية بمدشقر وميوته ونوصي بيه في جزر القمر إبان الوجود الفرنسي هناك).

تفاقم أزمة السفن الصورية وما ترتب عليها من خلاف بين بريطانيا وفرنسا أسفر عن رفع قضية الحماية الفرنسية للسفن المربية الى المحكمة الدولية في «لاهاي» بهولندا التي أصدرت حكما في ٨ أغسطس عام ١٩٠٥ بمنح فرنسا منح تراخيص جديدة لرفع علمها على السفن المملوكة لرجالها سلطان مسقط إلا ما يثبت أنه يتمتع بحمايتها قبل عام ١٨٦٣، وأجبر الفرنسيون إثر ذلك على التخلي عن مساندة السفن المحطية في بحر العرب. (انظر وثيقة رقم ٢: نص إعلان السيد فيصل بن تركي، سلطان عُمان، لقرار حكم المحكمة الدولية في «لاهاي» الصادر في ٨ أغسطس ١٩٠٥).

كما شن البرتغاليون عام ١٩٠٢ حملة مكثفة في سواحل افريقيا اكتشفوا على اثرها سوقا سرية في خليج ساموكو على بعد حوالي ٢٠٠ ميل من رأس ديلجادو قبالة جزر القمر، وقبض على تجارها - كان معظمهم من صو- وأرسلوا الى أنجولا لمحاكمتهم وصدر ضدهم حكم بالسجن لمدة ٢٥ عاما. (٩)

لقد واجه التدخل البريطاني في صور رفضا شديدا،

لذلك حاولوا تقادي التورط المباشر فيها فعمدوا تارة الى استغلال الحادي الذي منع لهم بموجب اتفاقية عام ١٨٢٢ في القبض على السفن وهي في عرض البحر وتارة أخرى الى الضغط على الفرنسيين لرفع حمايتهم عن السفن الصورية مستغلين قرار محكمة لاهاي. وقد كان رفع العلم الفرنسي على السفن الصورية ومطالبة القبائل في صور بالحماية الفرنسية من قنصليتها في مسقط يشكل مصدرا دائما للخلاف انطوى على تضارب عنيف في المصالح بين القوتين الاستعماريين عرف أهل صور كيف يستغلونه ومتى.

الهوامش :

- ١ - I. Skeet, Muscat and Oman, The end of an era, faber : London 1974. p. 78.
- ٢ - Sir D. Hawleg, Oman and it's Renaissance, Stacey Int. 1973. p. 187.
- ٣ - د. محمد رضا باقر «صور والبحر» مجلة اخبار شركتنا - العدد الأول ١٩٩٦. ص ٢٣.
- ٤ - د. أحمد درويش، «المنافخ العلمي في تاريخ صور»، مجلة نزوى، العدد السابع، يوليو ٩٦، ص ١٠.
- ٥ - أحمد حمود العمري، عُمان ومرقبي افريقيا، وزارة التراث القومي والثقافة - سلطنة عمان ١٩٨٠.
- ٦ - مصدر ١، ص ٨٦.
- ٧ - د. سلطان بن محمد القاسمي، العلاقات العمانية الفرنسية ١٧١٥ - ١٩٠٥ الطبعة الأولى ١٩٩٢ - دار الغرير للطباعة والنشر، ص ١٦٣.
- ٨ - مصدر ٧، ص ١٦٥.
- ٩ - مصدر ١، ص ٨٦.

الوثائق :

المصدر : الوثائق العمانية الفرنسية د. سلطان بن محمد القاسمي، دار الغرير للطباعة والنشر ١٩٩٢ من أرشيف وزارة الشؤون الخارجية الفرنسية - باريس. المراسلات القنصلية الفرنسية في مسقط، السلسلة الجديدة.

وثيقة رقم ١ - رسائل التعهدات من اصحاب السفن الصورية الى القنصل الفرنسي في مسقط يؤكدون فيها تمسكهم بالحماية الفرنسية وتبين أن آباءهم كانوا يقيمون في بوكن وأنجرجية بمدشقر، وميوته ونوصي بيه في جزر القمر إبان الوجود الفرنسي هناك.

وثيقة رقم ٢ - رسالة السيد فيصل الى القنصل البريطاني في مسقط يبين فيها أنه ليس من الحكمة تصعيد الموضوع حتى لا يكون سببا للخلاف بين دولته والفرنسيين.

وثيقة رقم ٣ - نص إعلان السيد فيصل بن تركي، سلطان عُمان، لقرار حكم المحكمة الدولية في «لاهاي» الصادر في ٨ أغسطس ١٩٠٥، ويظهر القرار أسماء اصحاب السفن الصورية الذين حصلوا على تراخيص برفع العلم الفرنسي وسجلوها لدى الحكومة الفرنسية قبل عام ١٨٦٣ وبالتالي يحق لهم بموجب هذا القرار الاستمرار برفع العلم.

هيمنجواي مع ايفانز في الأرض الأسبانية

سمير فريد*



يعتبر فنان السينما التسجيلية الهولندي يوريس ايفانز (١٨٩٨ - ١٩٨٩) من أعظم مبدعي القرن العشرين الميلادي على مستوى كل الفنون، وليس فقط على مستوى السينما التسجيلية أو السينما بصفة عامة. وهو مثل الكاتب الأمريكي أرنست هيمنجواي (١٨٩٩ - ١٩٦١)، اعتبر العالم كله مسرحاً لأفلامه، وطوال أكثر من ٥٠ سنة عبر في هذه الأفلام عن أحداث عصره الكبرى، فكان مؤرخاً لعصره، ولكن بلغة السينما، كان شاهداً عليه من وجهة نظر إنسانية تؤمن بحق الإنسان في حياة أفضل، ويواجهه في الكفاح ضد كل أشكال القهر والتعسف.

ومن بين كلاسيكات ايفانز وكلاسيكات السينما الفيلم الأمريكي التسجيلي الطويل «الأرض الأسبانية» (٥٥ دقيقة) عام ١٩٣٧، والذي تناول الحرب الأهلية في إسبانيا، وجمع بينه وبين هيمنجواي حيث لم يكتف الكاتب بالمعاونة أثناء التصوير في ميادين القتال، وإنما قام أيضاً بكتابة التعليق والاشتراك في بناء الفيلم. وقد أصدر هيمنجواي نص التعليق في كتاب بنفس العنوان عام ١٩٣٨.

هيمنجواي

عبر هيمنجواي عن عصره والعالم الذي عاش فيه ربما كما لم يعبر كاتبين آخرين. فقد شارك بنفسه في أحداث العصر الكبرى كمتطوع في الصليب الأحمر الأمريكي في الحرب العالمية الأولى (١٩١٨ - ١٩١٨)، وجريح في إيطاليا عام ١٩١٨، واشترك كمراسل صحفي في الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩)، وفي الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، وكان العالم مسرحاً لحياته بالجنس البشري، إذ ولد في أوك بارك بالقرب من شيكاغو الأمريكية، ولكنه عاش بين الأمريكتين وأوروبا وأفريقيا منذ شبابه المبكر، وكانت كتبه تعبيراً عن أحداث عصره وعن حياته بين

القارات الأربع حتى أنها تبدو أقرب إلى سيرة ذاتية من ٢٥ كتاباً منها ٢١ صدرت في حياته، وأربعة صدرت بعد وفاته أحدثها يوم الاحتفال بالذكرى المئوية الأولى لميلاده في الحادي والعشرين من يوليو عام ١٩٩٩.

لم يكن هيمنجواي يسافر حياً في السفر، وإنما تعبيراً عن قلق وجودي عميق، ولم يكن يشارك في أحداث عصره تعبيراً عن موقف سياسي، رغم موقفه الصارم ضد النازية والفاشية، وإنما بحث عن إجابات للأسئلة الكبرى التي تؤرقه. وقد تهاوى قلقه الوجودي مع أحداث عصره المروعة حيث خرجت الإنسانية من منبحة إلى أخرى خلال أقل من نصف قرن سفكت فيها دماء عشرات الملايين من البشر، وتهاوى القلق الوجودي وتلك الأحداث مع حياته الخاصة حيث تزوج أربع مرات من عام ١٩٢٧ إلى عام

* ناقد سينمائي من مصر

العدد الطبعة والعشرون، يناير ٢٠٠٠، نهض



أثناء الحرب الأسبانية

وقد ترجم العديد من روايات هيمينجواي وقصصه القصيرة الى العربية في الخمسينات، ومنها رواياته الكبرى «الشمس تشرق أيضاً»، و«داعا للسلا»، و«لن نسق الأجراس»، و«العجوز والبحر». وكان لهذه الترجمات تأثير كبير على كتاب القصة القصيرة والرواية من العرب فضلاً عن يعرفون الانجليزية لغة الكاتب الأصلية. ولم يختلف العرب في ذلك عن غيرهم من الكتاب بكل لغات العالم التي ترجمت إليها أغلب أعمال الكاتب، إنه كاتب عاش العالم وعاش في العالم وقراء العالم، وترك تراثاً لن ينساه العالم.

يقول بيتر هاي في كتاب «موجز تاريخ الأدب الأمريكي» (ترجمة هيثم علي حجازي - وزارة الثقافة - سوريا - ١٩٩٠) إن أبطال رواية هيمينجواي الأولى «الشمس تشرق أيضاً» يريدون معرفة «كيف يمكنهم أن يعيشوا في هذا الفراغ الموجود في العالم». وفي كتاباته الأخيرة، نرى هيمينجواي يطور هذا الفراغ إلى مفهوم «النأدا»، وهي كلمة إسبانية تعني العدم، فهو يصور هذه النأدا في بعض الأحيان على صورة أمل مفقود، أو عدم القدرة على المشاركة الفعالة في العالم الواقعي، وفي أحيان أخرى تكون هذه النأدا على شكل رغبة في التوهم، أو الرغبة في الموت بسهولة، إن البطول النموذجي عند هيمينجواي يجب عليه أن يقاتل دائماً ضد ما بناه العالم ويجب عليه ألا يتوقف أسداً من محاولة أن يحيا الحياة الكاملة، وقدر ما يستطيع، وقد استطاع هيمينجواي أن يقاوم حتى ١٩٦١

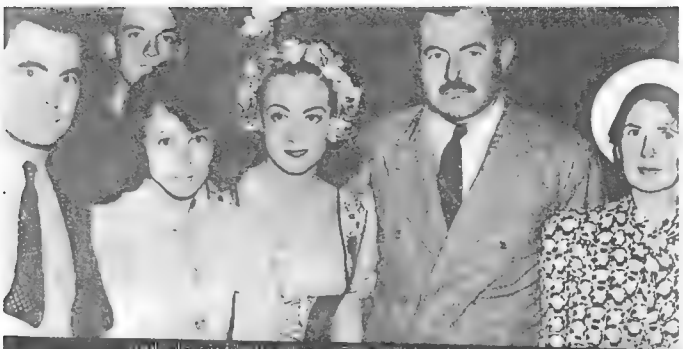
وفي دراسته الشاملة التي أصدرها كارلوس بيكر عن هيمينجواي عام ١٩٥٩، والتي ترجمها إحسان عباس في نفس العام الى العربية، وصدرت في بيروت بقول الناقد الأدبي الأمريكي الكبير «كان هرمان ملفل يعد البحر جامعه التي فيها تخرج، أما

١٩٤٦، وأنجب ولدين وبنات من زواجه الأولى والثانية والرابعة، وفي نفس عام ميلاد ابنه الأول (١٩٢٨) انتحر والده بإطلاق البوصاصم على نفسه، ورغم «النجاع» الكبير الذي حققه هيمينجواي، وأضح كلمة النجاح بين قوسين عن عدد، وفوزه بجائزة بوليتزر الأمريكية عام ١٩٥٢ عن روايته «العجوز والبحر»، ثم فوزه بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٥٤، إلا أنه اعتزل الحياة والكتابة بعد فوزه بأكبر جوائز العالم، وأطلق الرصاص على نفسه ومات منتحراً في ٢ يوليو عام ١٩٦١.

قال إليوت بين الكتابة والفعل يقع الظل، أي أن هناك مسافة بين حياة الكاتب وأعماله، ولكن هذه المسافة لم توجد أبداً بين حياة هيمينجواي وأعماله، ومن يقرأ روايته الأخيرة التي صدرت في حياته عام ١٩٥٢ «العجوز والبحر»، والتي وصل فيها إلى ذروة التعبير عن رؤيته للأيام من الحياة، والتي كانت تمررة قلقه الوجودي وما عاشه من أحداث، يدرك أن انتحاره يكاد يكون محتملاً، وليست المسألة أنه مريض بالاكئاب مثل والده، أو أنه لم يستطع احتمال الأمراض التي عانى منها بعد الستين، إنما هو مريض بوجوده في الحياة.

كتب هيمينجواي الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية، كما كتب عن بعض أمفاره وخاصة إلى إفريقيا السوداء، ولكنه عبر عن نفسه في الرواية والقصة القصيرة على نحو أفضل وأعمق من أجناس الكتابة الأخرى، أو هذا ما انتهى إليه الأمر، فقد كان يعبر عن نفسه بالكتابة، ويترك لغزير التصنيف والتقييم مثل كل كاتب حقيقي، ولذلك فكتابه الأول «ثلاث قصص وعشر قصائد» عام ١٩٢٢، وثلاث من مجموعات قصصه القصيرة تحمل نفس العنوان «في عصرنا» من عام ١٩٢٤ إلى عام ١٩٣٠، وأصدر مسرحيته الوحيدة «الطابور الخامس» مرتين مع قصص قصيرة عام ١٩٣٨، ومنفردة عام ١٩٤٠، وأصدر روايته «داعا للسلاح» مرتين عام ١٩٢٩، وكذلك روايته «لن نسق الأجراس» عام ١٩٤٠ وعام ١٩٤٢.

مجموعات القصص القصيرة الأخرى هي «رجال من دون نساء» ١٩٢٧، و«موت بعد الظهيرة» ١٩٣٢، و«الفاصل لا يريح» ١٩٣٣، ورواياته الأخرى «الشمس تشرق أيضاً» ١٩٢٦ وهي روايته الأولى، و«سبيل الربيع» في نفس العام، و«أن تمك أو لا تمك» عام ١٩٣٧، و«رجال في الحرب» ١٩٤٢، و«عبر النهر وداخل الغابات» ١٩٥٠، إلى جانب كتاب «تلال إفريقيا الخضراء» عام ١٩٣٥. أما الروايات التي صدرت بعد وفاته فهي «وليمة منتقلة» ١٩٦٤، و«آخر بلد طيب» ١٩٧٢، و«حجة عدن» ١٩٨١، ثم «في ضوء الفجر» عام ١٩٩١، وبالطبع فإن عدم نشر الكاتب لهذه الروايات في حياته يعني أنه لم يكن راضياً عنها، ولكنها تنشر على أساس أنه لم يتخلص منها، وإن عمل الكاتب كل متكامل، ما نشر منه وما لم ينشر.



هيمينجواي والميلان في ميلوود عام ٢٧

التي تسمى

هذا كله يمنحك من المتعة ما يعجز عنه سواء - ذلك هو ما كان منى - وكل ما عدا ذلك فشيء عابر لا يهم أبداً. ويقول بيكر أن روايات هيمينجواي الثلاث التي تدور في أوروبا تدل على أن أوروبا سيطرة الطالع بالحرب، وعلى أن الحياة كلها منحوسة الطالع ما نوت

السيف

شهد هيمينجواي إخراج ثمانية أفلام أمريكية عن رواياته وقصصه القصيرة في حياته. وبعد وفاته تم إنتاج فيلمين عن فترة شبابه. الأفلام المأخوذة عن أعمال الكاتب هي «وداعاً للسلام» عام ١٩٢٢ إخراج فرانك بورزاجي وتمثيل جاري كوبر وهيلين هايز، وهي الرواية الوحيدة التي أعيد إخراجها للسنيما في حياته، وكان الفيلم الثاني عام ١٩٥٧ إخراج شارلز فيدور وسيناريو بن هشت وتمثيل روك هندسون وجينيفر جونز وفيتوريودي سيكا والبرتو سسوردي، و«بلن تدق الأجراس» عام ١٩٤٢ إخراج سالم وود وتمثيل جاري كوبر وأنجريد بيرجمان، «وأن تملك أو لا تملك» عام ١٩٤٤ إخراج هوارد هوكس سيناريو وليم فوكنر وجول فورتمان وتمثيل همفري بوجارت ولورين باكالي، «والقتلة» عام ١٩٤٦ إخراج روبرت سيودماك عن قصة قصيرة وتمثيل برت لانكستر وألفا جاردنر، «وتلوج كليما نجاو» عام ١٩٥٢ إخراج هنري كنج وتمثيل جريجوري بيك وسوزان هيوارد وألفا جاردنر، «والشمس تشرق أيضاً» إخراج هنري كنج وتمثيل تايرون باور وألفا جاردنر وميل فيرر وإيرول فاين وجولييت جريكو، «والعجوز والبحر» عام ١٩٥٨ إخراج جون ستوجريس وتمثيل سينير تراسي.

أما بعد وفاة هيمينجواي فقد تم إنتاج «مغامرات هيمينجواي

الكلية التي تخرج فيها أرنست هيمينجواي ونال إجازته إلى دنيا الأدب في القارة الأوروبية. وكانت الموضوعات التي درسها في تلك الكلية، سوى الفن والأدب، هي اللغات والناس والسياسة ومؤثرات السلام والحرب. وآخر هذه الموضوعات أولها في القائمة. ويقول عن قصائد الكاتب وقصصه الأولى «إن قصائده النقدية الطليقة من الوزن لم تصب شائكة المرعى، غير أن عمله الصحفي كان يعلمه دروساً في الإيجاز اللفظي». وعن موقفه من النقد ومما يمين هيمينجواي أنه أبى أن يستعمل المصطلح النقدي في تحديد أفكاره الجمالية لأنه نشأ يزدري النقد للفيلسوف. غير أنه منذ عام ١٩٢٢ كان قد اهتدى إلى مبدأ جمالي يمكن أن نسميه مبدأ «الادراك المزدوج»، وهي تسمية غير دقيقة لأن الغاية من ازدواج الإدراك هي في النهاية «إفراده للنظر»، وهذا ما يمارسه كل فرد فينا، إذ يرى بعينه الأشتين المرئيات نفسها من زاويتين متباعتين قليلاً، تجمع العيَّان من الرؤية المزدوجة صورة واحدة ذات عمق. وقد كان هيمينجواي شديد التعلق بهذا «الادراك المزدوج».

كانت «الشمس تشرق أيضاً» عن باريس العشرينيات التي عاشها الكاتب، وكانت تجمع العشرات من الشعراء والكُتاب والفنانين من كل أنحاء العالم حيث عبروا عن هذه الفترة العصيبة التي أصبحت تعربف فيما بعد بفترة ما بين الحربين، وكانت «وداعاً للسلام»، عن تجربة الكاتب في الحرب العالمية الأولى، و«بلن تدق الأجراس» عن تجربته في الحرب الأهلية الأسبانية، ولكن اعتبار هذه الروايات عن هذه الموضوعات مثل اعتبار رواية «العجوز والبحر» عن صيد السمك.

قال هيمينجواي عام ١٩٤٨ «أعلم أن الحياة مأساة وأن ليس لها أي نهاية واحدة، ولكن حين تحس أنك قادر على إيجاد شيء ما، وعلى ابتكار شيء يسعدك أن تقرأه، وعلى أن تقوم بذلك يوماً، فإن

الشباب عام ١٩٦٦ إخراج يارترين ويت عن عشر من قصص الكاتب القصيرة وتمثيل ريتشارد بيكر وديان بيكر ويول نيومان وريكارو مونتاليان ، وفي الحب والحرب، عام ١٩٦٦ إخراج ريتشارد آنتيبورو وتمثيل ساندرا بولوك وكريس اود نيل في دور هيمينجواي عن كتاب «هيمينجواي في الحب والحرب» للكاتبين هنري بي. فيلارد وجيمس ناجل، وهو قصة حب بين المراسل الحربي الأمريكي الشاب أريست هيمينجواي وممرضة بريطانية ساعدت على إنقاذ ساقه من البتر إثر إصابته في إيطاليا في الحرب العالمية الأولى.

اغلب الأفلام المأخوذة عن أعمال هيمينجواي تعتبر من كلاسيكات «هوليوود» وما يمكن أن يؤخذ عليها يتعلق بالمفهوم الهوليودي للسينما حيث يعتبر المخرج مديرا لمجموعة من النجوم بناء على ستياريو يروي حكاية بأسلوب بسيط يمكن أن يتفاه أي متفرج في العالم مهما كانت ثقافته ومهما كانت درجة وعيه ومستوى تذوقه للفنون، بينما تحتاج أعمال هيمينجواي إلى مخرج مؤلف يعبر عن أبعادها الأعظم من الحكاية، أو ما كان يطلق عليه الكاتب «الادراك المزدوج».

اسبانيا

يقول كارلوس بيكر في كتابه «إيطاليا أول بلاد أحبها هيمينجواي بعد مسقط رأسه ومعق ثمائه، ثم أحب بعدها فرنسا، ولكنه لم يشغف بلد أوروبي مثلما شغفت قلبه إاسبانيا قبل عهد فرانكو، ودمند يدا يفرس بالكتابة، كتب عن إاسبانيا أهلا عهد مر في مرحلتين من الاهتمام بإاسبانيا - على تفاوت بينهما - الأولى بين عامي ١٩٢٢-١٩٣٢، وفيها اتخذ للجل الإاسباني متكا لست من الصور التي نشرها في مجموعته «في عصرنا» ولخمس أقاصيص أخرى أطول من الصور، ثم اتخذ للئن الإاسبانية (برغطة) وبمبلونة ومديريد) مسرحا لمعظم الحركة في قصة «الشمس تشرق أبضام» ما بعد بدايتها. وكان آخر كتاب في هذه الحقبة هو «موت بعد الظهرة» الذي أنه في ١٩٣١ - ١٩٣٢، وإن كان قد بدأ قبل ذلك بعهد بعيد، وعمل فيه عملا متقطعا بين خريف ١٩٢٩ وخريف ١٩٣٢. وكان يقصد أن يصور فيه قصة مصارعة الثيران فيؤدي به، عن طريق النشر التصوري، ما أنه جوايا بالرسم في لوحة «مصارعة الثيران»، ثم إذا به يجعله أيضا خلاصة لتجاربه المتقطعة على مدى عشر سنوات في الأرض الإاسبانية وبين أهلها.

ويستطرد بيكر «أما الحقبة الثانية فتتمتد بين عامي ١٩٣٦ - ١٩٤٠ وتبلغ ذروتها بظهور «ن تدق الأجراس»، لأن الحرب الإاسبانية الأهلية كانت أشد إشارة لخيال هيمينجواي من المرحيات الأسبوعية التي كانت تمثل على حلبة المصارعة، وأوسع منها مدى وأجل بالألام والدم المراق. ووجد هيمينجواي أنه لاಿದೆ له من أن يشهد تلك الرواية الإاسبانية المحزنة حتى

ينسدل عليها ستار الختام، لرغبته في موضوع الحرب ولخصه على التجربة بالعانية. وفي سنة ١٩٣٧ عمل مع صديقه يوريس أيفانز في إخراج فيلم عنوانه «الأرض الإاسبانية» وكان يشاركه هنا الاهتمام صديقه مكليس ونوس باسوس. ولم يكتف هيمينجواي بمرافقة أيفانز والمتصور جون فيرفو، بل أعد التعليق والسرد. وفي خريف تلك السنة أعد المسودة الأولى من مسرحيته الجديدة «الطابور الخامس». وقد دلت على أن القدرة المسرحية لديه محدودة كثيرا. وكان موضوعه التجسس، ومحاولة إحباط التجسس في مدينة مدريد المحاصرة.

ويرى بيكر أن هيمينجواي «انجذب إلى مصارعة الثيران في أوائل العقد الثالث من القرن لأنه وجد فيها فرصة سانحة للدراسة لعبة بسيطة قاسية وحشية تشمل ثلاثة فصول تنتهي بالموت وكان يرى أن موضوع الموت من أبسط الموضوعات التي يجوز للمرء أن يكتب عنها، ومن أكثرها أهمية معنا. فمثل أنه حين يرى الموت رأى العين فقد «يعيق حسنة بالحياة والموت»، أي يحقق المعاناة الدقيقة التي كان يهدف إليها في كل ما يكتبه، بل أن ممارسة هيمينجواي للصيد، وكذلك العديد من شخصيات رواياته وقصصه، يفرسها الكاتب في رسالة إلى آفاجارندري يقول فيها «حتى مع عدم إيماني بعلم النفس، فإنني أمضى وقتا رائعا في قتل الحيوانات والأسماك حتى لا أقتل نفسي» (ترجمة أمين عبد الهادي في «أخبار الأدب» ١٩/٩/١٩٩٩).

ويخصص بيكر فصلا كاملا من كتابه الضخم (٤٢٥ صفحة في الترجمة العربية) بعنوان «المأساة الإاسبانية» يبدأه قائلا «في مساء اليوم السابع من يونيو ١٩٣٧ تحدث هيمينجواي إلى مؤثر الأدباء الأمريكيين بقاعة كارنيجي بمدينة نيويورك، وكان قد عاد بعد غيبة امتدت شهرين شهد فيها الحرب الأهلية الإاسبانية وجمع أخبارها. وكان ذلك أول خطاب يلقيه في مجل عام. وفي سياق الخطاب فضح القوى الوطنية والفاشية التي كانت تعمل في إاسبانيا حتى ظن بعض مستمعيه - وهم كثو - أنهم يشهدون تحولاً عجيباً: تحول أدبي غير سياسي أصبح شاقب الوعي الاجتماعي، «وأصبح جماعة اليسار على استعداد للترحيب بهذا الأين الموهوب - وإن كان عاقلاً - واسترجاعه إلى حال الوعي السياسي بعد أن كانوا يصرون خدوهم كلما راوا نتاجا «العابث» من قبل».

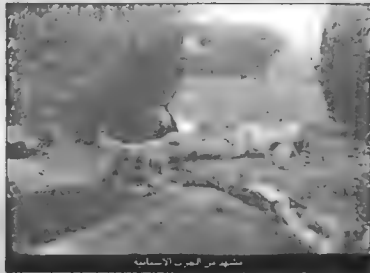
غير أن هيمينجواي قال في خطابه المذكور «إن مشكلة الأدباء تتغير. فهي دائما كيف يكتب بصدق، وإذا وجد ما هو صدق كيف يعرضه على نحو يجعله جزءا من تجربة القارئ نفسه». وأضاف بصراحة حين تحدث عن علاقة ما بين الأدب والدولة، إن الأدباء الصالحين حقا قد وجدوا جزءا جهودهم في ظل أي حكومة استطاعوا تقبلها. وقال شكل واحد فحسب من أشكال الحكومات هو الذي لا يستطيع أن يتجنب أبناء صالحين. ذلك هو الفاشية لا

هائلة كدسة ملها، يلتقيها صليون . ومن لم يكذب من الأدباء في ظل العاشية لم يستطع أن يعيش ويعمل ، ويقول ميكس عس حق وبحصافة و صوح ، هذا القول لا يعني أن هيممحواي الفصل الذي قد أصبح يشايخ الطعام الجمهوري أو النظام الشيوعي وإن كان عدواً للفاشية كإسبان ومنال . وقد كان عدواً لها منذ البداية، ومن مظاهر صدق هيممحواي مع نفسه ومن نتائج هذا الصدق في نفس الوقت أنه استطاع أن يحافظ على استقلاله الفكري . سواء في الحرب الساحقة أم الحرب النارية

الأرض الاسبانية

وعن تجربة هيممحواي مع إيفار في فيلم «الأرض الاسبانية» يقول ميكس . كان هيممحواي صديق الجمهورية الاسبانية على استعداد لمساعد في كتابة فيلم «الأرض الاسبانية» . فاصمم في أبريل وأوائل مايو ١٩٣٧ إلى المرح الهولندي يوريس إيفار

والمصور حوب هيرمو . واحداً بطور في مدريد الماصرة وعلى مقربة منها . وكثيراً ما خرج الثلاثة - دون أن يضاوا بنتائج مفاوضاتهم - إلى نجاد مراتاً دي تأخونة ليصوروا الدبابات والمشاة في جبال العمل . بل أن إيفان وفترسو كثيراً مساووعياً رفيقهما بتعرضهما للتهور لنثار العدو . وأبقى هيممحواي صديقه مكليش يبينه أن الأمل ضعيف في نجاة إيفان لأنه يورط نفسه في أخطار لا يتعرض لها إلا ضابطان من ضباط المشاة



مشهد من الحرب الاسبانية

يقول ميكس أن هيممحواي وإيفان انجزا الفيلم في الثامن من يوليو ١٩٣٧ . وفي مساء ذلك اليوم . دعيا إلى البيت الأبيض لفرصته أمام الرئيس روزفلت وزوجته ، ثم عرضاه من بعد، وجمعا في عرض آلاف الدولارات مساهمة لاسبانيا الجمهورية ، ثم رخصن لهما بجزءه على نحو عام في نيويورك في أغسطس . ثم عاد هيممحواي إلى إسبانيا ، وتخصمت الرحلة الثانية عن مسرحية «الطابور الخامس» . وهي كافيكم قلت على أن الحرب جسيم، ولكنها تحالف الفيلم لأنها قالت أن الحرب يوحها شياطين من الماسين . فهي تتعاطف رسمياً مع الجمهورية . ولكنها ليست بأي حال معادية لها . وانتصرت العاشية بقيادة فرانكو بمساعدة هتلر وموسوليني . وكما قال هيممحواي في تعليق الفيلم . إن ثورة العيش التي فتحت أنوار الحرب كان من الممكن اخذها في ستة

اسباع لو لم شأت المساعدات الألمانية والإيطالية إلى جماعة فرانكو . ويؤكد ميكس أن . تدخل القوى الاحمسة كان عاملاً هاماً في مد أحل الحرب وفي النصر الفاشي في النهاية . وكان تحريض جوربكا - وهو عمل طائش ومثل واضح للخبانة - كان اختياراً للمعدات الألمانية ولدى صلاحيتها للفصل بالقنابل . ويعتبر الماقد أن رواية . لم تدق الأحراس . ليست مثلي لوحة بيكاسو الشهيرة عن حوربكا المدينة الاسبانية التي دمرت أثناء الحرب ، وإنما هي دراسة للفرد الذي حاق بالثعب الاسباني بقدمها كاتبتها جامعاً بين الانحياز والانحياس . وهذا من خصائص الفنان الأصلي . ولا يستطيع أحد أن يقول أنها قصة مزدوجة الولاء ، ولكن فيها معنى الولاء لأنها توالي القضية الاسبانية

المسافة بين فيلم «الأرض الاسبانية» ، ورواية . لم تدق الأحراس . رغم أن كاتبها واحد وموضوعها واحد هي المسافة بين صاحب الفيلم وكاتب التعليق هاليلم ليوريس إيفار الذي لم يعر في الفيلم عس مكسرة أن الحرب يوحها شياطين من الجانبين . وهذا المعنى لا يعني أن هيممحواي يتردد في إدانة الفاشية . ولكنه يعني أن جوهر رؤيته الشاملة للحياة والعالم لا يحصم للمساومات يقول الكاتب الروسي الشيوعي فسطير سيموسوف في كتابه . كنت وأقبي صحفياً (ترجمة سليم توما - دار التقديم بموسكو عام ١٩٨٩) يمكن للمرء أن يناقش استدلالات هيممحواي هذه أو تلك في مسرحية «الطابور الخامس» . ويمكن ألا يتقبل أول حنى أن يرفض هذه الصفحات أو تلك من روايته . لم تدق الأحراس . ولكن أطره ليس موع أي شخص . فراك كل مؤلفات هيممحواي . أن يشت في أن انتصار العاشية في اسبانيا كان بالتمسك له مأساة شخصية تركت بصماتها على كل حياته اللاحقة . وقد كان اشتراكه في الحرب العالمية الثانية نتيجة اشتراكه في الحرب الاسبانية . وكانت الحرب العالمية الثانية بالتمسك له استمراراً لتلك الحرب ضد العاشية التي بدأت في اسبانيا

في كتابها عن يوريس إيفار الصادر بالانجليزية عام ١٩٧٩ عن معهد الفيلم البريطاني تبدأ دورا إيلدا ديلمر فصل «الأرض الاسبانية» بمقتطف من مقال «فيلم ويكي» الامويكية في ١٧

نوفمبر ١٩٣٧ جاء فيه أن الفيلم عن مدريد المحاصرة ، والدمار الذي تعرضت له ، والخطر الذي يتعرض له ما بقي فيها من سكان. وأن صناع الفيلم تجنبوا بحكمة القطعات «الرعبة» لاشلاء الجثث. ولكن «الرعب» لا يبارح مخيلة المتفرج طوال الفيلم. وتقول روزاليندا ديلمر أن الفيلم كان أول أفلام إيفانز عن الحروب. وأن صناعه أرادوا أن يعرضوه عرضاً تجارياً عاماً في كل مكان ، ولكن عروضه ظلت قاصرة على التجمعات والجمعيات. غير أنهم نجحوا في عرضه في مقر عصبة الأمم في جنيف لاثبات تدخل قوات هتلر وموسوليني. وقد حذفت الرقابة البريطانية كل ما يشير إلى ذلك قبل السماح بعرض الفيلم في بريطانيا.

وتقول الباحثة أن الفيلم اعتبر «غير موضوعي» حتى أن أرنست لوبيتش حسب إحدى الروايات سال إيفانز لماذا لم يصور «الجانب الآخر» فرد عليه أنه لو كان قد عبر الخطوط وشاهدوه يصور لكان الأرجح أن يقتل على الفور.

تذكر الباحثة أن مدة

عرض «الأرض الإسبانية» ٥٢ دقيقة ، بينما مدة عرض النسخة الأصلية ٥٥ دقيقة ، مما يعني أن الرقابة البريطانية حذفت ثلاث دقائق. ويرجع موقف هذه الرقابة إلى اشتراك بريطانيا في التوقيع على معاهدة ميونيخ مع هتلر عام ١٩٣٧. أما موقف لوبيتش وغيره من الذين اعتبروا الفيلم «غير موضوعي» فيرجع إلى عدم إدراك أنه لا مجال للحياة مع الفاشية.

وقد كانت إسبانيا أولى ضحايا التهاون مع الفاشية قبل الحرب العالمية الثانية ، وأولى ضحايا تغليب المصالح على المبادئ بعد هذه الحرب أيضاً. حيث تحالف «الأحرار» لاسقاط هتلر وموسوليني ، وتركوا إسبانيا بين أيدي فرانكو لمدة تزيد على ثلاثين سنة.

وبالمقارنة مع أفلام إيفانز الأخرى التي تناولت الحروب ، تلاحظ روزاليندا ديلمر أن «الأرض الإسبانية» كان الفيلم الوحيد من هذه الأفلام الذي يربط فيه فرد واحد بين الجبهة الداخلية وجبهة القتال ، بينما يتم هذا الربط في الأفلام الأخرى عن طريق جموع من الناس. وتنقل من حديث لونيتره الفيلم هيلين فان دونجين عن مجلة «الأفلام الجديدة» الأمريكية عدد نوفمبر - ديسمبر ١٩٤٣ قولها أن إيفانز وجون فيرنو ذهبوا إلى إسبانيا بينما بقيت هي في نيويورك. كان التفكير في متابعة شاب من

الأمناء في حياته وكفاحه. وبعد تصوير العديد من المشاهد قتل هذا الشاب. وقد فكر إيفانز وهينجواي في العديد من الخطوط الدرامية للتعبير عن تجربتهما في الحرب ، ولكنك لاستطيع أن ترغم الواقع على الخضوع لأفكارك. والأفضل أن تخضع للمواد المصورة وتجعلها تتفاعل مع خيالك.

وتستطرد هيلين فان دونجين لقد عرضنا المواد عدة مرات على أمل أن تأتي الأفكار. وفي نفس الوقت قمت بتقسيمها إلى مجموعات : مجموعة لمواد ضرب مدريد وفالينسيا وبرشلونة بالقتال ، ومجموعة لخطوط القتال ، وثالثة للحياة خلف هذه الخطوط. وهكذا. وفي أحد المشاهد رأينا الجندي جوليان يعود إلى قريته حيث تستقبله والدته وأخته بالترحاب. ولكن أين والده؟ سألت نفسي. وهنا تذكرت أن في بعض مشاهد الفلاحين هناك شاب يجري في الحقل ويقول شيئاً لأحدهم. فيترك الفلاح. ويعود معه إلى القرية. لاشك أنه والد جوليان وقد أخبره شخص ما بعودة ابنه فهرع لاستقباله. وهربط هذين

المشهدين لم يكتمل مشهد العودة من القتال فقط ، وإنما عثرت على الربط الذي كنت أبحث عنه بين الجنود في ميادين القتال والفلاحين الذين يعدونهم بالغذاء في الحقول.

في تقييم الفيلم بالنسبة لزمان إنتاجه تقول روزاليندا ديلمر عندما ذهب إيفانز إلى أمريكا كان ذلك وقت نمو نوع جديد من السينما التسجيلية : أفلام التحقيق الصحفي مع استخدام

الصور الفوتوغرافية ، وفي نفس الوقت ظهرت الرواية التسجيلية عند جون دوس باسوس. وكان عمل هينجواي في «الأرض الإسبانية» في إطار هذه الحركة ، وحيث عمل مراسلاً صحفياً. لم يكن الغرض هو كشف «الحقائق» عن التجارب ، والمواقف ، وإنما دعوة المثقلى إلى المشاركة. وكان «الأرض الإسبانية» خلاصة جمع المناهج التي يطورها إيفانز في أوروبا ، والأشكال التي تتطور في أمريكا.

وعن تعليق الفيلم الذي كتبه هينجواي وسجله بصوته على شريط الصوت تقول الباحثة أن التعليق كان هو الجسر بين المشاهد والمتفرج ، وما هو مثير في التعليق التحولات المختلفة في المواقف. فتارة يتحدث باسم الفلاحين ، وأخرى يقتصر على تقديم المعلومات ، وثالثة يعبر المعلق عن مشاعره الخاصة وهناك إيقاع داخلي للتعليق من حيث هو نثر حيث تصبح الصورة على الشاشة نقطة



مشهد من الأرض الإسبانية

أرض الواقع بدلا من صنته تحت رحمة مواد الجرائد. وهنا اقترح لرشيدالد مكليش خطة جديدة: أن يتم الفيلم المبدع من الجرائد وهو ما عرف باسم «اسبانيا تستعزل» بأقل قدر من التكاليف، وأن تجمع المزيد من المال لتصوير فيلم في اسبانيا. كان المتوفر ثلاثة آلاف دولار بينما المطلوب عشرون ألفا. ولكن الحرب لم تكن تنتظر أحدا.

ويستطرد أيفانز أرسلت الى جون فيرنو أن مجموعة من كتاب نيويورك كونوا شركة باسم «المؤرخون المعاصرون» ويريدون إنتاج فيلم عن الحرب في اسبانيا، وأن أحدا لن يحصل على أي أجر. فضلا عن المخاطرة بالذهاب الى جبهات القتال. وكان رد جون فيرنو بالموافقة. والتقيت معه في باريس في يناير ١٩٣٧، وذهبتا الى فالينسيا من باريس. كانت المانيا وإيطاليا تعاون فرانكو. وبعد ثلاثة شهور أعلن الاتحاد السوفيتي أنه سيدخل لصالح الحكومة الشرعية التي أعلنت الجمهورية الديمقراطية ضد قوات المتمردين الفاشست، وقبل وقت قصير من وصولنا بدأ وصول عدد من الأسلحة السوفيتية.

الجميع قالوا لنا إنه إذا لم يرد لنا تصوير أشياء لها قيمة. وعندما ذهبتا أصابنا الاحباط: من المثير أن تكون بالقرب من العدو، ولكن لا يبوت حترق، ولا مدافع تطلق. وصل دوس باسوس بعد قليل من باريس، وقمنا بعمل محاورات مع كثير من الناس. كانت أول مشاهد صورناها للقتال بعض الممارك حول مدريد. وبحسنا عن قرية واستقر الرأي على فيرنوتديونا. لم تكن القرية اسبانية التقليدية تماما. لكنها تمتاز بأمرين: الأول أنها على طريق فالينسيا - مدريد والثاني أن الفلاحين كانوا قد استلموها لتوهم من الاقطاعيين الذين كانوا يستخدمونها في الصيد، وكانوا يطلقون النار على أي فلاح يقترب منها. هؤلاء الملوك كانوا في ذلك الوقت يقاتلون الحكومة ويؤيدون فرانكو.

لم ننس أبدا أننا في عجلة من امرنا. ولذلك لم تكن ننتظر أفضل الظروف للتصوير، وإنما اكتفي بأن تكون اللقطات جيدة ومفيدة. وبعد أربعة أسابيع أخذت المواد ذهبت الى باريس لتجميعها وطبعتها ومعرفة ما الذي صورناه، وفي باريس التقيت مع هيمينجواي الذي قال إنه على استعداد للتعاون بكل الطرق وعلى شتى المستويات. كان هيمينجواي في طريقه الى اسبانيا كمراسل لوكالة فوث امريكان نيوز. المواد كانت درامية ومتراصة أكثر مما توقعت، وقد شاهدتها معي عدد من الكتاب وصناع الافلام في باريس، وكانت ردود أفعالهم مشجعة. وبعد أسبوعين التقيت مع هيمينجواي في فندق فلوريدا بمدريد. قال إن أفضل الناس الذين يعرفهم في اسبانيا يحاربون الى جانب الحكومة، وأسوأهم يؤيدون فرانكو، ومن دون اتفاق محدد على دوره أصبح هيمينجواي واحدا من فريق عمل الفيلم. وقد فعل كل ما يمكنه، وكانت مساهمته كبيرة في أنا وجون فيرنو. لقد تناقشنا معه كثيرا حول كيفية تصوير معركة، وكان له دور كبير في وضع ما يمكن

انطلاق، ولا يقوم التعليق بقيادة المتفرج، وإنما حركة العلاقات بين المشاهد. وتشر الباحثة مقاطع من نص التعليق توضع وجهة نظرها. وعلى سبيل المثال نترجم خاتمتها حيث يقول هيمينجواي «الهجوم المضاد نجح. الطريق مفتوح. ستة رجال أصبخوا خمسة. ثم أربعة، ثم أصبح الأربعة ثلاثة. ولكن هؤلاء الثلاثة بقوا، وسيطروا على الأرض مع كل الأربعة الذين أصبخوا ثلاثة والثلاثة الذين أصبخوا اثنين، والذين بدأوا جميعا ستة. الجسر لنا. الطريق آمن. الرجال الذين لم يسبق لهم القتال أبدا، والذين لم يتدربوا على الأسلحة أبدا، الرجال الذين لا يؤيدون سوى العمل والطعام يواصلون القتال».

ما لا تشر إليه روزاليندا ديلمر في كتابها الذي يعد من المراجع الرئيسية عن سينما يوريس أيفانز، أن «الأرض الاسبانية» ربما كان أول فيلم تسجيلي في تاريخ السينما يتناول إحدى الحروب الكبرى وقت وقوعها، وقبل أن يعرف أحد نهايتها، وما سوف يترتب على هذه النهاية، وأنه يدعو المتفرج الى اتخاذ موقف محدد من الحرب. وتأييد الكفاح ضد الفاشية. وأن الفيلم بذلك كان تجسيدا للحركة التسجيلية في السينما والأدب في أمريكا وأوروبا، والتي قالت عنها روزاليندا ديلمر أنها لا تستهدف كشف «الحقائق»، وإنما دعوة المتلقي الى المشاركة.

أضغ كلمة «الحقائق» بين قوسين عن عمد لأن كون الصورة حقيقية، أي تصور حدثا حقيقيا، لا يعني أنها حقيقية. فالحدث الحقيقي يصور من زاوية تصوير معينة في إضاءة معينة، واستخدام في فيلم يعني استخدامه للتخيير عن وجهة نظر محددة. بل إن الحدث المصور في إطار التريزة الاخبارية يصورنا عن وجهة نظر لأن صانع الجريدة يختار هذا الحدث من بين أحداث متعددة وقعت في نفس الوقت، وربما في نفس المكان، وطالما هناك اختيار، فليست هناك حقيقة مجردة. وقد أساء برنامج التلفزيون المصري الشهر «سينما لا تكذب ولا تتجمل» الى السينما التسجيلية من تحت أراذ خدمتها بالترويج لهذا المفهوم السطحي الساذج الذي يرى أن هذه السينما تبهر عن الحقيقة ولا تكذب، وكان الحقيقة يمكن أن يهر عنها، وكان وجهة النظر تعني الكذب، بينما هي مصدر قيمة أي لقطة مصورة.

في كتابه «الكاميرا وأنا» الصادر بالانجليزية عام ١٩٦٩ عن دار سنن سين في برلين الشرقية، يتناول يوريس أيفانز فيلم «الأرض الاسبانية» في فصل خاص من حوالي ٤٠ صفحة، وفيه يقول بدأت الحرب في اسبانيا بعد وصولي الى نيويورك، وكان من البديهي أن أذهب الى هناك لتصوير حرب واضحة بين الحق والباطل، وحيث بدأت الفاشية تستعد للحرب العالمية الثانية. كانت الخطوة الأولى في غربة المونتاج مع هيلين فان دويجين والتي كان قد طلب منها اعداد فيلم عن الحرب الاسبانية من اقم مواد الجرائد السينمائية. ولم تكن المهمة سهلة، فأغلب اللقطات مصورة من وجهة نظر فرانكو، ولذلك اقترحت تصوير فيلم في

أن نطلق عليه «الاستراتيجية العامة للفيلم، وكان يبدو مدركاً بعمق وشمول طبيعة السينما التسجيلية.

حاولت صنع خط رفيع يمكن متابعتها عن الفلاح جوليان في الجببة وفي القرية. الفكرة العامة لفيلم «الأرض الإسبانية» العمل في الأرض والقتال من أجل الأرض. صورنا جوليان كثيراً في القرية، وصورنا لقطات كبيرة لوجهه، ولكن عندما حاولنا العثور عليه في جببة القتال لم نجده أبداً. ولذلك عندما غادرت إسبانيا إلى نيويورك في مايو لم أكن أعرف كيف سينتهي الفيلم وقد غاب عنه «الممثل» الرئيسي. وقد بقي جون فيرنو ليصور المزيد أعطيت قائمة بسبعين لحظة، وعبرت له عن أمني في العثور على جوليان.

الانتهاء من صنع الفيلم لم يكن مجرد مونتاج بسيط. هيلين فان دونجين وضعت كل خبرتها في هذا الفيلم. المشاكل المختلفة للتعليق في الفيلم كانت جسيمة بالنسبة لي. في البداية اتفقت مع هيمنجواي على أن يكون حجم التعليق قليلاً بقدر الامكان وأرشد الفيلم يتحدث عن نفسه. وعلى سبيل المثال فالتعليق على قصف قرية كان بالكلمات التالية: «قبل هذا الوقت كان الموت يأتي عندما تعرض أو تكبر في العمر، الآن يأتي لكل القرية. من السموات المرتفعة يسقط المعدن القضي اللاسع على كل من لم يجد مكاناً يهرب إليه لا مكان تهرب إليه»، كان من الضروري أن يتجنب التعليق التأثير العاطفي بالكلمات أو الدعاية الصارخة، وقد أدرك هيمنجواي ذلك من دون أن تكون له أي خبرة سابقة في هذا المجال. وعندما جاء دور تسجيل التعليق اقترح أرشيبالد مكليش أن يكون بصوت أروسون ويلز ولكن كان هناك في صوته ما يفصل المتفرج عن الفيلم وعن إسبانيا. كان صوته مناسباً لصياغات شكسبير ومارلو البلاغية. ولكن غير مناسب لجمل هيمنجواي «العارية».

وعندما ذهبنا إلى هوليوود، وعرضنا الفيلم على جماعة «المؤرخون المعاصرون» رأي هرمان شولين وإليان هيلمان وودرثي باركر - بيئسند أن الأفضل أن يعاد التسجيل بصوت هيمنجواي نفسه. وكانوا على حق. أثناء تسجيل هيمنجواي للتعليق كان صوته هو صوت الكاتب الحساس الذي عاش التجربة ويريد أن يحدثك عنها، وتعكس في صوته مشاعر لا يمكن أن يعبر عنها أي صوت آخر. بل وقد كان لعدم خبرته في كتابة أو إلقاء تعليقات دور إيجابي في إقناع المتفرج بالفيلم. كان مختلفاً تماماً وجدديداً تماماً عن التعليقات التي اعتادها الجمهور سواء من حيث أسلوب الكتابة أو أسلوب الإلقاء. وبالتعاون مع فريجيل تومسون ومارك بليستين تم إعداد شريط الصوت من حوالي أربعين تسجيلاً لموسيقى وأغانٍ إسبانية. ومنها تسجيلات حصلت عليها في إسبانيا وتم المكساج بواسطة أرفينج رايز في سي بي إس.

كانت أول «محاكمة» للفيلم في البيت الأبيض. وجهت لي الدعوة مع هيمنجواي ومارتا جيهورن للعشاء وحضور عرض الفيلم. كان اللقاء حميماً مع الرئيس وزوجته وابنه جيمس واثنين من المستشارين العسكريين وعدد محدود من

الضيوف. وأثناء اللقاء كان الحوار حول المواقف التي تعرضنا لها أثناء التصوير في أمبانيا: وبعد العشاء انتقلنا إلى قاعة العرض. وانضم إلينا حوالي ثلاثين شخصاً من بينهم هازي شوبكنز؛ طلب مني الرئيس أن أجلس إلى جواره حتى أجيء في حال رغبته في السؤال عن أي شيء. في منتصف الفصل الثاني قال «أنت أمين مثير للغاية. الفيلم يستحوذ علينا رغم عدم وجود قصة». وفي الفصل قبل الأخير مع ظهور ديبات «سال الرئيس»

- ما هذه الديابات؟

- فرنسية. من مصانع رينو.

- هل هي جيدة؟

- لا، إنها لا تصمد أمام نيران فرانكو.

لم يسأل كيف وصلت إلى هناك. كان ذلك مفهوماً. بعد قليل من الفصل الأخير ظهرت ديابات أخرى، فقال:

- هذه ليست ديابات رينو.

- لا سيدي الرئيس، إنها ديابات روسية.

- هل كان منها الكثير.

سأل وكان هذه الديابات هي التي تستطيع مقاومة نيران فرانكو. وقلت نعم، هناك الكثير منها.

وعندما انتهى الفيلم أبدى الرئيس إعجابه الشديد به. كنا نريد أن يدور الحوار عن «عدم التدخل»، وعن «الحياة»، ولكننا لم نملك الشجاعة الكافية. بعد انصراف الرئيس قالت السيدة وزوجت إننا في البيت الأبيض لا نعتقد أن الشعب الإسباني سوف يضر المعركة.

وكان العرض الثاني الهام في منزل فرديريك سبارش في هوليوود وقد حضره ١٧ شخصاً دفع كل منهم ألف دولار لشراء سيارة اسعاف من شركة فورد لارسالها إلى إسبانيا. وفي عرض آخر لحوالي ٢٠٠ شخص تم جمع ألفي دولار. وقد جاولنا توزيع الفيلم بواسطة إحدى الشركات ليعرض في دور العرض على نطاق واسع، ولكن من دون جدوى، فهذه الشركة تقول إنه أطول من اللازم، وتلك إنه أقصر من اللازم، والأكثر صدقاً قالوا إنه مثير للجدل. ولذلك بقي الفيلم في نفس القنوات التقليدية التي كانت تعرض الأفلام التسجيلية. ولم يكن النقاش يهتمون بالأفلام التسجيلية. وخاصة في أمريكا.

ويقتسم يوريس أيفانز الفصل البذي كتبه في مذكراته عن فيلم «الأرض الإسبانية» بتحليل للبعد الذي نشر عنه؛ وخاصة في الصحف الأمريكية والبريطانية حيث اعتبره البعض من إقلام الدعاية، ومهاجموه لأنه لا يعرض وجهة النظر الأخرى. ويعلق أيفانز بأن مسألة وجهة النظر الأخرى يمكن أن يعبر عنها بواسطة فيلم آخر، وأكثر ما يثير دهشة الفكرة الشائعة بأن الفيلم التسجيلي يجب أن يكون «موضوعياً».

يقول فانس السينما الكبير «هل مطلب الموضوعية» في الشاهد الذي يبدي بشهادته أمام المحكمة. كلا، إنما نطلب منه أن يكون صادقاً في شهادته.

المنظر:

غرفة معيشة برجوازية، ذات أشكال ولمسات فنية، أريكة، أو أريكتان مع عدد من الكراسي ذات الأنزع، من بينها كرسي فخم أخضر يتوسط الغرفة تماما. الجدران مغطاة بشهادات مؤطرة باستطاعة المشاهد أن يقرأ الحروف الكبيرة على رأس أكبر هذه الشهادات حجما العبارة: «دكتورة فخرية» تعقيها عدة أسطر بحروف صغيرة تصعب قراءتها إلى جانب هذه الشهادة، شهادة أخرى مؤطرة بإطار لا يقل فخامة عن الأولى، تبرز فيها بحروف كبيرة كذلك عبارة: «دكتورة فخرية» تعقيها أسطر بصروف غير مقروءة. هناك عدد آخر من الشهادات المؤطرة، أصغر حجما، لكن عبارة «دكتورة» واضحة على جميعها.

حين ترفع الستارة تظهر زوجة الأكاديمي وهي ترتدي رداء نوم «روب» مجمدا. يبدو من مظهرها أنها تركت فراش النوم توأ فلم تجد الوقت الكافي للعناية بمظهرها. يقف الصديق أمامها وهو حسن الهندام كامله: يضع على رأسه قبعة، وتبدل من يده مظلة، ياقته منشاة وعالية، سترته سوداء فوق بنطلون رصافي مخطط، حذاءه أسود براق.

فجوة

يوجين يونسكو

ترجمة

محسن الخفاجي *

الزوجة: ما الذي ستفعله؟ ما الذي ستفعله؟؟ كم هو مريح!

الصديق: لا عليك أيتها الصديقة العزيزة، تشجعي، هذه هي الحياة!

الزوجة: أحسن بأنني سيقمى علي... انني .. انني اتهاوى.

(تسقط على أحد الكراسي ذات الأنزع).

الصديق: (يمسك بها برقة ورقق، ويضرب على خديها ويديها بخفة) ما كان يجب أن أخبرك بالأمر بهذه الطريقة .. انني لأسف جدا.

الزوجة: كلا ! لقد فعلت ما كان يجب أن تفعل ! كنت سأعرف الخير بطريقة أو بأخرى.

الصديق: كان علي أن أهيئك للخبر بحدز أكبر.

الزوجة: علي أن أكون جلدة. إنني لا أستطيع أن أتجاسى التفكير به، ذلك الرجل القعيس! أسأل ألا تنشر المصحف الخير ! هل بإمكاننا الاعتماد على جصافة الصحفيين؟

الصديق: أغلقي بابك، لا تجيبي عن أي سؤال، لا ترفعي سماعة الهاتف... لكن الخبر سينتشر على أية حال، لهذا

الزوجة: خبرني، أيها الصديق، خبرني بكل ما حدث.

الصديق: لا أعرف ماذا أقول لك.

الزوجة: انني أعرف!

الصديق: لقد سمعت الخبر مساء أمس، ولم أرد الاتصال بكم، لكنني في الوقت ذاته لم أستطع الانتظار أكثر.

أرجو سامحيني لجيئي في هذا الوقت المبكر بهذا الخبر الريع.

الزوجة: لم ينجح ! يا للخبر المريع! كنا لا نزال نأمل.

الصديق: انه لخبر مؤلم حقا! أنا أعرف ذلك، لقد كانت لديه فرصة للنجاح، رغم أنها لم تكن بالفرصة الكبيرة... كان علينا أن نتوقع ذلك.

الزوجة: أما أنا فلم أكن أتوقع ذلك، لقد كان ناجحا على الدوام. وكان يستطيع تدبير أموره بطريقة أو أخرى في اللحظة الأخيرة.

الصديق: ما كان ينبغي أن تسعجي له بأخذ الامتحان، وهو علي ما هو عليه من أعياء.

* مترجم من العراق.

السيد الطائي والشهيد. يناير ٢٠٠٠، نهض

أرى أنه من الأفضل لكم أن تذهبوا إلى الريف، وبعد بضعة أشهر، وعندما تحسون بأنكم أفضل حالا، باستطاعتكم العودة ومواصلة حياتكم. إن الناس ينسون مثل هذه الأمور.

الزوجة : الناس لا ينسون بسرعة. إن هذا ما كانوا ينتظرونه جميعا. سيشرح بعض الأصدقاء بالأسف، لكن الآخرين... الآخرين... (يدخل الأكاديمي، وهو بكامل ملايبسه الرسمية، وقد علق على صدره الأوسمة والنياشين. سيقه يتدلى إلى جانبه).

الأكاديمي : لماذا بكرت بالتهوؤ يا عزيزتي؟ (يرى الصديق، فيخاطبه) وأنت أيضا ! ما الذي أتى بك في هذه الساعة المبكرة؟ ما الذي حدث؟ هل حصلت على النتائج الامتحانية؟

الزوجة : يا للعار!

الصديق لا تحطمي هكذا! (إلى الأكاديمي) لقد رسبت!

الأكاديمي : هل أنت متأكد مما تقول؟

الصديق : ما كان يجب أن تأخذ امتحان «البكالوريوس» هذا!

الأكاديمي : لقد رسبتوني ! الجرئان ! كيف تجرأوا أن يفعلوا ذلك بي!

الصديق : لقد علقت كشوف الدرجات والنتائج مساء أمس!

الأكاديمي : إذن ربما كان من الصعب عليك قراءتها : كيف تمكنت من قراءتها؟

الصديق : لقد سلطوا عليها أضواء ساطعة.

الأكاديمي : انهم يفعلون أي شيء لتدميري!

الصديق : لقد مررت صباح اليوم أيضا، وكانت الكشوف لا تزال معلقة.

الأكاديمي : كان بإمكانك رشوة الفرائش لئلا لها.

الصديق : ذلك ما حاولت فعله بالضبط، ولكن لسوء الحظ، كان رجال الشرطة هناك. إن اسمك قد طبع على رأس قائمة الراسبين، ولقد وقف الناس في صفوف

طويلة لمشاهدة ذلك أنها لفاجعة!

الأكاديمي : من كان هناك : أبناء الطلبة؟

الصديق : ليس الأبناء فقط...

الزوجة : كل خصومك، كل زملائك، لا بد أنهم كانوا هناك، كل الذين هاجمهم في الصحف واتهمهم بالجهل، كل طلابك في الدراسات الأولية العليا، كل الذين رسبتهم عندما كنت رئيسا للجنة امتحانات

البكالوريوس!

الأكاديمي : لقد شوهدت سمعتي ! لكنني لن أسمح لهم بذلك، لا بد أن هناك خطأ ما!

الصديق : لقد رأيت המתحدين وتحدثت معهم، وقد أعطوني العلامات، التي حصلت عليها في كل مادة صفر في الرياضيات.

الأكاديمي : انني لست متخصصا بالعلوم!

الصديق : صفر في اللغة الاغريقية، وصفر في اللغة اللاتينية.

الزوجة : (مخاطبة زوجها) أنت! أنت! أيها المتخصص بالدراسات الانسانية! يا نصير الانسانيات! أنت يا مؤلف كتاب «دفاعا عن الشعر والدراسات الانسانية» أنت ترسب باللغة الاغريقية واللغة اللاتينية!

الأكاديمي : مغبنة، لكن كتابي مكرس للدراسات الانسانية في القرن العشرين. (مخاطبة الصديق) وماذا عن مادة الانشاء؟ ما هي علامتي في مادة الانشاء؟

الصديق : تسع. لقد حصلت على تسع علامات.

الأكاديمي : هذا رائع! إن علامتي في هذه المادة ينبغي أن تكون عالية هكذا!

الصديق : لسوء الحظ، ليس الأمر كذلك! لقد جرى التصحيح على أساس «عشرين» والحد الأدنى المطلوب للنجاح هو عشر علامات من عشرين.

الأكاديمي : لا بد أنهم قد غيروا التعليمات!

الصديق : نعم وقد عادوا إلى التعليمات القديمة التي كانت تطبق أيام «نابليون».

الأكاديمي : انها تعليمات بالية! ثم متى أجروا التغييرات؟ إن ذلك الاجراء ليس شرعيا! انني رئيس لجنة امتحانات البكالوريوس في وزارة التعليم العام، ولم يستشيروني حول التغييرات، لهذا فإنهم لا يستطيعون اجراء أي تغيير دون موافقتي، سأفضحهم! سأقيم عليهم دعوى قضائية!

الزوجة : يا حبيبي ! انت لا تعرف ما أنت فاعل! إنك تخرف ! لا تتذكر أنك قدمت استقالتك قبل دخولك الامتحان لئلا يشك أحد بموضوعية اللجنة الامتحانية؟

الأكاديمي : سأسحب استقالتني!

الزوجة : ما كان أن تأخذ الامتحان أساسا. لقد حذرتك. اضافة إلى ذلك، فإنك لم تكن بحاجة إلى أخذ الامتحان. انك فقط تريد جميع الشهادات، ليس كذلك؟ انك لا تنزع بشيء! ما حاجتك للبكالوريوس؟ لقد ضاع الآن كل شيء!

الصدق: لم يكن هناك إلا سؤال واحد!

الأكاديمي: حتى وإن كان هناك موضوع ، فإنني قد عالجت الموضوع الثاني بشكل واف. لقد أوصلت القضية إلى نهايتها المنطقية، لقد ركزت على النقاط الهامة فيها موضعا دوافع الشخصيات ومسلمات الأضواء على سلوكياتهم ... لقد شرحت اللغز ، وجعلته بسيطا واضحا، كما وضعت استنتاجا في آخر الموضوع... (ينظر إلى الورقة) انني لا أستطيع قراءة بقية الاجابة (مخاطبا الصديق) أتستطيع قراءته؟

الصديق: (ياخذ الورقة وينظر إليها) انه لا يقرأ كما انني لا أحمل نظارتي معي.

الزوجة: (تأخذ الورقة) انه لا يقرأ، علما بأن عيني حادتا البصر. لقد كنت تتظاهر بالكتابة ولم تكتب شيئا إلا «الشخايط».

الأكاديمي: ليس هذا صحيحا ! لقد قدمت استنتاجا في آخر الموضوع .. ها هوذا .. لقد كتبت بوضوح «الاستنتاج أو الاقرار.. الاستنتاج أو الاقرار... الاقرار ..» انهم لن يفلتوا مني، سأطالب بإبطال هذا الامتحان.

الزوجة: بما أنك قد عالجت موضوعا غير موضوع السؤال ، وعالجته بشكل رديء جدا، ولم تكتب الا العناوين ولاشي تمت العناوين فإن العلامة التي حصلت عليها مبررة ، إنك ستخسر القضية.

الصديق: ستخسر القضية بالتأكيد ! أترك الامر الآن ، وخذ إجازة.

الأكاديمي: لقد كنت دائما إلى جانب الآخرين!

الزوجة: بما أية حال ، إن هؤلاء الأساتذة يعرفون ما يفعلون. إنهم لم يمنحوا شهاداتهم والقباهم العلمية عيثا. لقد اجتازوا امتحانات وتلقوا تدريبات جدية ، كما أنهم يعرفون قواعد الانشاء الصحيح.

الأكاديمي: ولكن من الذي كان رئيسا للجنة الامتحانات هذه؟

الصديق: لجنة الرياضيات رئيسها نجم سينمائي ، ولجنة اللغة الاغريقية رئيسها أحد أعضاء فريق البيتلز، واللاتينية رئيسها بطل سباق سيارات ... وهناك آخرون.

الأكاديمي: كل هؤلاء ليسوا أكثر تاهيلا مني.. من كان رئيس لجنة امتحان الانشاء؟

الصديق: امرأة تعمل سكرتيرة في قسم التحرير في مجلة «الأمس واليوم السابق لأمس واليوم».

الأكاديمي: الآن عرفت ! لقد أعطتني هذه التعيسة علامة واطئة لأنني رفضت الانتماء إلى حزبها السياسي أذ عمل حاقدا وانتقاصي . لكن لي وسائلي التي سأبطل بها هذا الامتحان . سأناضل بالرئيس هاتقيا!

الزوجة: لا تفعل ! ستجعل من نفسك أضحوكة: (تخاطب الصديق) أرجوك حاول منعه، انه يستمع إليك أكثر مما يستمع لي! (الصديق يهز كتفيه ، بعد أن وجد انه لا يستطيع منع الأكاديمي الذي رفع سماعة الهاتف فعلا) أرجوك! أرجوك! لا تخاير!

الأكاديمي: (يتكلم في سماعة الهاتف) هلو: هلو: هذا أنا نعم .. ماذا...؟ ما الذي تقول؟ ولكن... ولكن ... استمع، استمع، استمع، يا صديقي العزيز. استمع لي .. هلو... هلو... (يضع السماعة).

الصديق: ما الذي قاله لك؟

الأكاديمي: لقد قال ... لقد قال .. قال انني أريد التحدث معك لأن أمي لا تسمح لي أن أصادق الأولاد الكسائي في الصف. ثم أغلق الهاتف بوجهي.

الزوجة: كان عليك أن تتوقع ذلك. لقد ضاع كل شيء! كيف استطعت أن تفعل ذلك بي؟

الأكاديمي: تأملي ! لقد حاضرت في السوربون ولي أوكسفورد وفي الجامعات الأمريكية. لقد كتبت عشرة آلاف اطروحة عن عمالي، وحلل أعمالي مئات النقاد. لقد منحتني جامعة أمستردام دكتوراة فخرية ، ولي كرسي استاذية في دوقية لوكسمبرج، لقد حصلت على جائزة نوبل ثلاث مرات ، وكان ملك السويد نفسه مندهشا لعلمي العزيز . شهادات دكتوراة فخرية .. شهادات دكتوراة فخرية ... شهادات دكتوراة فخرية .. كل هذه الشهادات وأرسل في البكالوريوس!

الزوجة: سيضحك علينا الجميع!

«يسحب الأكاديمي سيفه ، ويكرسه على ركبته».

الصديق: «وهو يلتقط قطعتي السيف» انني أرغب بالاحتفاظ بهما تذكارا لمجدنا الغابر.

«الأكاديمي في نسوبة غضب، يمزق أشرطةه ، ويخلع أوسمته، ويلقيها على الأرض ثم يدوس عليها بجنون.....»

الزوجة «تحاول الاحتفاظ بما تبقى من الأوسمة، لا تفعل هذا : لا تفعل هذا. انها كل ماتبقى لنا!

«ستار»

المصدر: Flour Plays : Eugene Ionesco, translated by Donald Watson.



جلجامش

يلتقي شاعرا بابلييا من تابعة الأمم المتحدة

نوري الجراح *

الشاعر : مفهوم، لكن أما كنت في رحلتك الأسطورية بحثاً
عن عشبة الخلود؟

جلجامش : بل، وبعد فشلي في العودة بعشبة الخلود لأخي
وحبيبي المريض أنكيكو، لم يبق أمامي إلا أن أختفي عن
وجه كل بشر عرفني، همت على وجهي في البحار. كم كنت
يائساً وخجولاً من فكرة العودة إلى أوروك وقد انتصرت
على الحية. قلت لي، قلت لجلجامش : كيف لك عظيم مثلي أن
يعود إلى صديقه المريض خائياً وأنا الذي عرض صدره
تسعة أشبار وطول قامته أحد عشر ذراعاً.. لا تذكرني
بمأساتي فأنا ملك حزين وما ضاف من حزني اجتماعي
بشخص كان يترنح وراء هذه الحديقة، قال إنه من أبناء
أوروك، وأن غريباً طرده من المشرب لأنه قال إن البلاد
السواعة بين النهرين هي بلاد عظيمة لمجرد أنها أنجبت
جلجامش. وأنه يحن إلى العودة إلى أوروك فقالوا له اصمت،
فليس هناك في وادي الرافدين غير الموت. من جرؤ على إهانة
شعبي أنا الذي أخضعت بلاد الممالك القوية؟

وأحزن نفس أنا الذي تركت هناك أنكيكو مريضاً، أخشى
أن يكون مات إن لم يكن من الحمى فمن الجوع أو الحزن.
الشاعر : أو ربما بقذيفة من قذائف الحرب، فلن يكون
أنكيكو أعز على الغزاة من بدر شاكر السياب الذي تقب
الرصاص تمثاله كما تقب المرض جسده.

جلجامش : من هذا ؟

الشاعر : شاعر من البصرة.

جلجامش : أهذه مدينة مصرية؟

الشاعر : بل عراقية، يا سيدي.

جلجامش : أي بلاد، يا لحسرة قلبي عليك!

هل كان ينبغي علي أن أبقى في أوروك حتى لا تقع فيها كل

الشاعر (مضطجاً نفسه) : بريك يا صديقي، أوليس من نراه
في هذه الجهة من الهايدبارك هو جلجامش ملك أوروك، أم
أن عيني الضعيفتين تصوران لي ذلك؟ ماذا تفعل هنا أيها
الملك العظيم جلجامش؟

جلجامش : من يتأدبني

الشاعر : أنا فلان ابن فلانة

جلجامش : مستحيل ليس بين رعائياي من يحمل اسماً
كاسك أو اسم أمك، أهذه أسماء أوروكية؟

الشاعر : بل يا سيدي، لكن الزمن يدل أسماؤنا.

جلجامش : سمعت أن في هذا الليل من الجزيرة يتجمع بعض
أحفادي ورعائياي؟

الشاعر : نعم يا سيدي وأنا واحد من هؤلاء.

جلجامش : وما الذي جعلك على ترك أوروك العظيمة؟

الشاعر : الحرب، يا سيدي، والظلم.

جلجامش : حرب في أوروك؟

الشاعر : في أوروك وبابل وسامراء، وظلم في المدينة والجبل
وفي ضفاف الأنهار، الإنسان ينزف دمه وكرامته، لا حرمة
لبيت ولا رافة بحق امرأة أو طفل. عشق الإنسان كعشق
الشاة.

جلجامش : من فعل هذا بأوروك هل البشر؟

الشاعر : الجميع يا مولاي.

جلجامش : وأحزن قلبي عليك يا أوروك. إن العار ليفوح
من ثيابي.

الشاعر : ولكن قل لي يا سيدي، كيف وصلت إلى هذه
الجزيرة البعيدة عن مشرق الشمس؟

جلجامش : كيف يصل المرء إلى جزيرة إن لم يكن ذلك في زورق؟

* شاعر من سوريا يقيم في قبرص.

لحد الحادي والعشرون - يناير ٢٠٠٠. ٢٠٠٠. ٢٠٠٠

تلك المصائب. هل قلت إنك من أوروك؟

الشاعر: بل من بابل.

جلجامش: وما هو شغلك في هذه البلاد؟

الشاعر: أنا من رعاية الأمم المتحدة.

جلجامش: لم أفهم، ألم تقل إنك من بابل؟

الشاعر: بلى، لكنني هارب من بلادتي وأحمل وثائق الأمم المتحدة.

جلجامش: اخص، ومم أنت هارب؟

الشاعر: من الخوف.

جلجامش: وما يخيفك؟ هل شبح النهر وجاءت سنوات عجاف، فجدبت الأرض ولم تعد تثبت إلا الشوك؟

الشاعر: كلا.

جلجامش: هل اجتاحت البلاد جيوش غريبة، ودار الطعان، وأعلن عرش البلاد ملك غريب راح جنوده يطاردون أبناء البلاد الأحرار؟

الشاعر: وقعت الحرب. نعم، ودار الطعان.. نعم، ودخلت البلاد جيوش غريبة. نعم وقتل العراقيون أطفالاً ونساء ورجالاً شبيهاً وشباناً. نعم.. أما أن يكون وصل إلى العرش ملك غريب، فهذا لم يحصل.

جلجامش: ما الذي حصل، إذن؟

الشاعر: شيء أضرب من الخيال، ولا طاقة لي أو لقصيدتي على تصويره. وأنا على رغم أنني شاعر سوريالي، إلا أن

الوقائع كانت أكثر سوريالية، بحيث لم يعد لقصيدتي مبرر. بل إن المذهب الدادائي نفسه سوف يعجز عن ابتكار

صبيغ فنية معادلة لها، لذلك تجدني في الفترة الأخيرة أتخلى عن السوريالية، وأميل إلى شعر الوقوف على الأطلال.

جلجامش: ويح نفسي، هل قلت إنك عراقي؟

الشاعر: بلى وربة الشعر.

جلجامش: ولماذا لا أقوم ما تقول، إنك تقول كلاماً يصعب علي فهمه على رغم حبي للكلمة. هل بات كل العراقيين مثلك

(لنفسه) لابد إن دريتي سلكت طريقاً غريباً (الشاعر) لمعري إنك ثاني عراقي التقية ولا أفهم ما يقول. كأن

كلامك يطلع من لغة أخرى لا قبل لي بها!

الشاعر: لعله فارق العصر.

جلجامش: أي عصر! هل قلت إنك شاعر؟!

الشاعر: بلى وربة الشعر.

أشك في ذلك!

الشاعر: أنا شاعر ولدي عشر مجموعات شعرية مطبوعة وعشرات المقالات المنشورة في الصحف، وأنا الآن أكتب

مذكراتي للأجيال المقبلة.

جلجامش: كيف تكون شاعراً وأنت تتحدث عن الزمن كما لو كنت أصغر منه. وتتحدث عن الزمن كما لو لم يكن شيئاً

واحداً متصلاً. أو ليس الزمان الماضي هو الزمان الآتي وكل

الزمن.

الشاعر: إنك تقول ذلك، ربما لأنك لمست بيدك ماء الموت

ولأنك خارج من نهر الأسطورة.

جلجامش: ماء الموت هو نفسه ماء الزمن وماء الحياة ولا يفرقنا ما يتشقق به الناس الذين يشعرون بضآلتهم أمام

الزمن، كن صانع الزمن لتكون شاعراً، وإلا فلن تكون لك كلمة في حجر ولا صوت يردده المنشدون. هكذا يكون

العراقيون أولاً يكونوا أبناء.

الشاعر: هذا كلام أجداد موتى وأنا شاعر من القرن العشرين!

جلجامش: وما الفرق؟

الشاعر: القرن العشرون هو قرن الشاعر الصغير

جلجامش: هل قلت إنك عراقي؟

الشاعر: عراقي من بابل وشاعر قصيدة حديثة، ولا غبار علي.

جلجامش: أشك في الأولى وأجهل ما تعنيه بالثانية. بابل مدينة أبدية، وكذلك أبنائها، وليس لدي مزيد من الوقت

أضيقه في كلام فائض، وبما أنني وطئت بقدمي رياضاً خضراء، فلسوف أتعهم هاتين القدمين بخضرتهما قبل أن

أعود إلى زورقي وهيامي.. لمن هذه الرياض؟

الشاعر: للملكة.

جلجامش: ما إذا؟ ملكة!

الشاعر: هل تسمح لي بمرافقتك في هذه الجولة، فأنا خبير بهذه الحديقة، أعرفها شيراً شيراً لكثرة ما تسكعت فيها أيام

الشمس.

جلجامش: لست في مملكتي ولا أستطيع أن أنصرف هنا كملك، لذلك لا أستطيع أن أمنحك من مرافقتي، على رغم

شكّي في أن تكون بابلياً. شرطي الوحيد عليك ألا تتكلم إلا إذا سألتك الكلام.

سألتك الكلام.

جلجامش يلتقي عبدالزهرة في الهاديبارك

جلجامش: ما هذا الحيوان الصغير الواقف على قاشنتين ويدها ممسكتان بجوزة خضراء؟

الشاعر: إنه السنجاب الانجليزي.

جلجامش: أهو موتى، هكذا دائماً؟

الشاعر: ربما إنما قد يكون خائفاً من عبدالزهرة.

جلجامش: من يكون عبدالزهرة، أهو الملك؟

الشاعر: كلا، يا سيدي، إنه خطيب يعتلي هنا في السبوت والآحاد برميل قمامة ويخطب دفاعاً عن الديكتاتورية. أنظر

إليه إنه هناك حيث يخفق ذاك البريق وتجتمع ثلة من الخلق

جلجامش: تعال أستمع إليه.. لعله يقول كلاماً حكياً يخرجني من حيرتي وكأيتي.

الشاعر: أخشى عليك منه، يا سيدي فهو شخص مجنون.

جلجامش: جلجامش أحكم من أن يوقع به مجنون.

عبدالزهرة: أنتم لا تفقهون شيئاً مما يجري هنا في هذه المملكة، أو يجري هناك في أرض الجمهورية. قلت لكم في

الأسبوع الماضي أن (الهيئة العليا) المسيطرة على العالم

ومركزها شلومو كينغ اتخذت قرارها النهائي باختلاف العلماء والبقارة وتسميم عقولهم ، ثم اطلاقهم في بلادهم ليعيشوا فيها فسادا ، ولماذا يفعلون هذا؟ لم تسألوني لماذا يفعلون هذا؟

صوت

لأول ملأه ، يا عبدالزهره؟

لثاني : لماذا ، يا عبدالزهره؟

لثالث : لماذا يا عبدالزهره؟

ببذلة الزهره :

ثلا تقوم قسامة لمالك أو جمهوريات أخرى غير تلك التي تقوم في بلاد (الهيثة). انظروا كيف تفرق هنا قطعان الماشية في المطر، بينما يهلك في الشرق العظيم الماشية والاميون، حتى المطر جرى اخضاعه، بينما يخرج علينا في هذا الهاید بارك خطيئه من الجوار يبشرون بأفكار ضبابية. ما هذا؟ على الموضوع أن يكون سيد الموقف. والآن قولوا لي: من الذي اعتدى على الآخر؟

اصوات :

لرئيس القوي في البلاد القوية احتل الأرض المتاخمة له، وطرد جيشها وحكامها من البلاد وعطل ثروتها وجعل أعزة قومها أذلة.

عبدالزهره

كذب. هذا لم يحصل، ولكنكم سمعتموه في الأخبار. أين سمعتموه؟

اصوات في الأخبار.

عبدالزهره: أرايتم .. إذن فهو لم يحصل!

أما الرئيس القوي.. اخواني، فهو ما يزال قويا .. وقبل أسابيع احتفلت البلاد بعيد ميلاده العظيم فاقامت الزينات والافراح وانطلقت المسيرات ، فهو ديكتاتور حقيقي وليس مزيفا. المجد للديكتاتوريين الاقوياء من جلعاش والى الأبد ثم ، يا اخواني...

جلعاش : إنه ينطق باسمي، ماذا قال؟

الشاعر قل إنك أنت الديكتاتور الأول.

جلعاش : لم فهم!

الشاعر : قال إنك كنت أول حاكم مطلق اليد على وجه الأرض.

جلعاش : وهل هناك حاكم غير مطلق! على الحاكم أن يقسم جسمه في جسوم كثيرة وأن يدخل كل بيت. فيفرح ويتالم، وعليه أن يشبك يده بيد غريمه وأن يقتل ومنافسيه أمام (بيت العرائس الجميلات) فيحدر الشر وينتصر للخير، ليكون جديرا بأن يكون أول من يقتضون ، فيكون له كل شيء ، أو لا يكون له شيء ، لأنه إن لم يكن له كل شيء فهو لن يكون نصف بشر ونصف إله ولن يكون في وسعه أن يرى شيئا. على الحاكم أن يعرف بعينه ويعرف بقلبه ويعرف بعقله، حتى نجو هو وشيعه من شر البشر وشر الآلهة.

الشاعر : هذه أفكار قديمة.

جلعاش : (لم يسمع الملاحظة) .. بعينه يختار أجمل الأرض ، ويقطعه بيني المنزل، وبقلبه يحب المرأة والصديق، وببيده القويتين يرفع الفريضة لئلا. هذا هو الحاكم المطلق اليد، فهل هذا هو ما يقصد عبدالزهره بالديكتاتور؟

الشاعر : لست أدري

جلعاش : وما رأيك أنت؟

الشاعر : ما زلت أفكر.

جلعاش : وما رأي من تعرف من الناس؟

الشاعر : ما زالوا يفكرون .

جلعاش : ما الذي تعنيه بـ«ما زالوا يفكرون» ، وهل هناك حكام يمكن أن ينتزهوا ويباهوا بأيديهم المغلولة؟ عبدالزهره: انظروا حولكم.. ماذا ترون؟

صوت : خضرة يهطل عليها مطر، وناس ينتزهون.

عبدالزهره : كلا ليس هذا ما قصدت.

صوت : شوارع تسلكها عربات سوداء وباصات حمراء ذات طابقين.

عبدالزهره : كلا.

صوت : أطفال يسيرون وهم يدقنون رؤوسهم في الأرض.

عبدالزهره : كلا.

صوت : نساء يمشين سرعات ويعملن أكياس نايلون فيها رؤوس أزواج قضا في المشارب.

عبدالزهره : كلا ، ليس هذا ما عنيت.

صوت : محال مضيتة بأبوابها أناس يتسائلون.

عبدالزهره : وصلنا ، عما يتسائلون؟

صوت : إنك تغير الموضوع.

صوت ثان : لا نهما أمرهم.

صوت ثالث : يتقبن بين الأسطر.

عبدالزهره : عما يتقبن؟

صوت : عن الفروق في الأسعار.

عبدالزهره : وما يحيط بهم؟

صوت : لصوم.

صوت ثان : متسولون يستعملون.

صوت ثالث : باعة صغار وكلمات مغرية.

عبدالزهره : كلا، فهذا ظاهر الأمر أما باطنه فشيء آخر.

اصوات :

وما هي حقيقة الأمر؟

عبدالزهره : عبث في عبث ، كما قال شموئيل، والجميع يزجي الوقت في انتظار موعد القطار، هذه هي قصتهم الكاملة، انتظار القطار. وليس لقصتهم قيمة ما داموا سييئون خاملين. أما أنتم فماذا تنتظرون ؟

اصوات : الديمقراطية لعموم الشرق.

عبدالزهره : فلتهلكوا في المطر إذن، لأنكم كذابون وما أنتم غير أناس هاربين من زواجهم. لن تتركتم زوجاتكم أيها المحقق، للفراعة؟ لن تتركتم بيت العرائس لجلعاش؟

الباحث البعطي: جلعاش أصيب بالضجر وخرج من

صوت : ثيايه تشبه ثياب جلجامش.
صوت : حلامحه كلامع أجداندا في الواح سومر المحفوظة
في متحف لندن.

عبدالزهرة : جلجامش كانت في نراعه نجمة مضئية.

جلجامش : إنها هنا ما تزال في ذراعي.

عبدالزهرة : أمل ألا تكون نجمة مزورة.

جلجامش : مزورة.

عبدالزهرة : كل شيء يمكن استنساخه في هذه الأوكية النساء
والأطفال والحركات السياسية والأصدقاء والجيران،
وحتى الأمهات ، ليس هناك ما يمنع أن تكون نسخة مزورة
من جلجامش والنجمة التي في يده.

جلجامش : عندما صعدنا إلى غابة الأرز. كان في وسعنا أن
نرى البحر من هناك ، وكان البحر أزرق. والليالي التي
صرقنا في الصعود تجمعت في مكان ما من السماء وراحت
ترقيقنا. لم يكن هناك وحش لكننا ضربنا الأشجار بالفأس
ليتردد صدى عبورنا في تلك الانحاء.

(صمت)

في الأعالي كانت الأعالي والشمس تتمطى على رؤوس الأشجار.

صوت : أما يمكن أن يكون هذا المتزيي بأزياء غريبة

جاسوسا أرسله الرجل القوي ليقول فينا كلام الشك!

عبدالزهرة : أيا يكن هذا الشخص فهو عراقي. هو منا

وفينا. وما علينا، فليس ثمة ما يدعو إلى الخوف (...). والله

إنني لاشك فيكم، والله إنني لا شك في كلامكم في جراتكم

وخوفكم، وفي غمركم ولزكم وإيماءاتكم ، وفي غضبكم

ودعيتكم . والله إنني لأرى (نفسه) دعني من هذه فقد

كررتها مرارا.. والله إنني لضجر، ولكن خوفي عن هذا العلم

هو ما يهرك الدم في عروقي. هيا انصرفوا إلى شؤونكم

ودعوني أقضم تقاحتي (يجلس على يرميل ويقضم تقاحته

ثم يتناول طرف العلم وينظف فمه) ملئت منكم.

جلجامش : هذا شخص غريب!

الشاعر : أما قلت لك إنه مجنون.

(يبتعدان وسط انقراض الجمع)

صوت : ما لعبد الزهرة اليوم؟

صوت آخر : لعله يريد أن يكون آدم؟

- ٣ -

جلجامش والشاعر في بوابة الحديقة يقصدان الخروج

جلجامش : (لنفسه) لقد تسلسل البلى إلى أطرافتي وسكنت المنية

حجرة نومي. وحيثما قلبت وجهي أرى الموت. أيها الشاعر،

إلى أين نمضي في هذا الغيش؟

الشاعر : أنت الملك، فلنقل أيها الملك الذي رأي أين يمكن أن

نذهب.

جلجامش : من قال هذا؟ (يقصد لن هذا القول).

الشاعر : الطين ... الرقيم الطيني المشوي في اللهب الأزرق. في

أفراق أوروك.

أوروك مدعيا البحث عن عشية الخلود لصديقه انكيكو
طريح الفرائش. وأنا من موقعي كباحث منفي في شؤون
التاريخ أستطيع أن أؤكد ذلك بالبراهين العلمية.

عبدالزهرة : ثوبوا إلى رشدكم أيها الضالة. وإذا كان

جلجامش قدر من أوروك فعلا، فهو مخطيء ، بل إنه خائن

لكونه ترك بلاده وهي في محنة.

جلجامش : هل قال انكيكو وقالوا جلجامش؟

الشاعر : بلى

جلجامش : وماذا قالوا. إنني أكاد لا أفهم ما يقولون. كأنني

بهم يتكلمون لغة أخرى؟

الشاعر : قالوا إنك ضجرت من نساء أوروك، وأنتك هربت

منهن مدعيا البحث عن عشية ليست غير وهم، وأن انكيكو

في الفرائش يموت، وأنتك كنت تعرف كل ما يخفيه المستقبل

لشعبك لذلك اخترت طريق الهروب وأنتك في النهاية خائن.

جلجامش : لأنني أحب انكيكو اخترت قضيتي عنونانا

لرحلتني. هل أستطيع أن أكم هذا العبد الزهرة لعله يملك

جوابا عن سؤال ظل يحيرني.

الشاعر : إنه مجرد مجنون، يا مولاي.

جلجامش : ما للمجنون إن لم يكن هو نفسه سيد العقل؟

دعني أكلمه: يا عبدالزهرة، أنا جلجامش ، وتستطيع أن

تكلمني دون أن تخاف.

عبدالزهرة : أنا لا أخاف إلا الله والربيعس. ولكن كيف لي أن

أتأكد من أنك جلجامش فعلا.. هناك كذبة كثيرون في العالم

وأخشى أن تكون واحدا منهم.

جلجامش : لك اسم جميل فلا تكن أحقق وتقده.

عبدالزهرة : فقدت زوجتي ومرتيبي وأولادي ، وما يهمني

أن أفقد بعد ذلك اسمي. ماذا تريد مني؟

جلجامش : أنا جلجامش ملك أوروك.

عبدالزهرة : السايق.

جلجامش : حيرتي من وجودي حملتني على مفارقة أوروك

وضياعي هو الذي رمى بزوجتي إلى شواطئ هذه الجزيرة

التي لا تكاد تسطع عليها الشمس.

عبدالزهرة : هذه ليست جزيرة إنها لغم في الأرض.

جلجامش : في أوروك كانت ذراعي تطال كل طلب، تخضع

الصديق وتخضع العدو. والآن صوتي غريب وغواذي

مكسور. وأخشى ألا يكون هناك معنى من بقائي في الزمن يا

عبد الزهرة.

عبدالزهرة : صوتك صوت يائس!

جلجامش : ملكك ولهوت وكنت طفلا وكان العالم دهشتي.

ثم لما حقق قلبي في جسد آخر شعرت به وهنا.

الشاعر : لا أستطيع أن تخيل جلجامش في هذه الصورة.

الباحث هذه صورته العارية.

سفر مؤب

سهيير سلطي التل *

الشخصيات :
 ميشع : ملك المؤابيين
 الملكة : زوجة الملك ميشع
 القائد سلمانو : قائد جيوش ميشع
 الأمير : ولي عهد الملك ميشع
 الإله كموش : إله الشمس والحرب، إله المؤابيين
 القومي
 الآلهة عشقار كموش : إله الخصب عند
 المؤابيين وزوجة الإله كموش
 التاريخ
 أعيان مؤاب :
 - الشيخ الأول
 - الشيخ الثاني
 - الشيخ الثالث
 - الشيخ الرابع
 مجموعة كومبارس

لوح التاريخ

تبدو خلفية المسرح مقسمة إلى ثلاثة مستويات، المستوى الأعلى يجلس التاريخ بهيئة رجل مسن ملتصق متربعا وإمامه مجموعة من الألواح الطينية... في المستوى الأوسط وعلى يمين خشبة المسرح تظهر امرأة ممددة ورجل يصوب إلى بطنها رمحا يعلوه الشمعدان السداسي، وعلى يسار المستوى يظهر الملك عجلون منكفئا على عرشه بطريقة توحى بأنه قتل غمرا.

الاستوى الأدنى، تظهر مجموعة من أعيان مؤاب وشيوخ قبائلها يجلسون جلسة نصف دائرية مطاطلي الرؤوس صامتين. على خشبة المسرح تمر قافلة من الرجال والنساء تحمل أكياس الحبوب تجر الخيول والكباش، جزية يدفعها المؤابيون إلى الاسرائيليين.

الصوت الأول : في ليل الازل عرفنا نحن المؤابيين بالخبيثة، ركد زمنا كالماء في بركة آسنة منذ سقط ملكنا عجلون غمرا، وهمار جيئيه المهزوم نهبا لرماح القزاة.. ثبت اليؤس في الحقول بعد أن استلبت خيراتها وصارت حكرا على العابدين وسما يسري في عروق زراعتها، عم الغراب، وسقطت مؤاب في قعر النسيان

الصوت الثاني (نسيان يهززن) : خارج الحركة نفقو، نتففس هواء المهزومين نستعير عيوننا انطفاخت نضارتها، نعيش بأرواح غادرتها قوة العشق.

صوت ثالث (مستائلا بحزن وثيرة فيها شيء من القوة) : كيف سنخرج من عماء اللا تمايز المكتاني؟ كيف سنخرج من اللا وجود إلى عالم الوجود والحركة؟

صوت رابع (نبياص) : لم نحفر ماضينا على السواح الزمن.. وكل ماض غير معلوم هو في حكم العدم.

التاريخ: تخلفت أن أنقش في الواحي كل ما ينبغي أن يذكر ميشع : الولدك وعي وحركة، بحث وكشف، حضور وغياب، غياب، وكل ذلك إنساني لا وجود له دون الإنسان.. ولأنها كذلك (الألواح) ينبغي أن يكون نقشها مدرسة الحرية وغايتها الحرية. (مقوجا إلى شيوخ مؤاب وأعيانها يخاطبهم بصوت قوي). إذا كان التاريخ قد أنطق دون روايتنا بوابات والكفسي بزييف الأسفار الوحشية، فهيأ معي إلى الأرض، فممعاة النسيان أن تقوى على الغاء تضاريس وطن تعمر حقله السواعد، وتهمي مدنه الرياح.

* كاتبة من الأردن.

العدد الخامس والعشرون - يناير ٢٠٠٠ - نهديس

(ومتصبا متوجها الى الجمهور)
ولا تنتظروا مجيء التاريخ إليكم.
لوح الحصرية

يقسم المسرح الى ثلاثة مستويات، في المستوى الأعلى يقف الاله كموش وكأنه يحيي مؤاب، وفي المستوى الثاني تظهر المرأة للمددة ورجل يصوب نحوها رمحا بأعلاه الشجعان السداسي، وعلى يسار المستوى الثالث جلوس متكفشا على عرشه مقتولا بطريقة توحى بالفدر، المستوى الثالث قافلة الرجال والنساء تحمل الأكياس، وتجر الخيول والكباش وتمضي بالجيزة في حركة دورية بطيئة. الاضواء ضعيفة على المستويين الثاني والثالث، وعلى خشبة المسرح تبدو مجاميع من الرجال والنساء تعمل بالبناء والزراعة ونقل المياه. يدخل ميشع الى المستوى الأعلى حيث الاله كموش، ويقف متأسلا ما يجري على خشبة المسرح من أعمال البناء، يحدث نفسه بصوت هادي ونبرة عالية.

ميشع : مؤاب، أريدك خضراء ، نسائم خضراء ، مدنا خضراء ، حقولا خضراء ... مسيجة بكرامة السواعد التي عمرتك ، لكن العزن الأسود بنيت في أرض الزيتون، والنهر يعمل أزارها الخشبية.. أه يا حزن مؤاب، حزن نحن سري المنع، زواله بعيد.
(يعلو صوته ويرتفع مخاطبا نفسه)
كيف أنزع عن عنق مؤاب ذلك القيد ، بنيت المدن وحصنتها، حفرت الآبار ، زرعت الحقول، عصرت المراعي، امتلات المشازن بالزيت والقمح والحسل، قدمت الى كموش كل ما يريد من الأضاحي، وما تزال مؤاب مكيكة بقيد القهر، مغمورة بحزن عميق على قوالب خير أرضها وهي تضي الى العابرين ثمتا بامها لسلام زائف.
(يضيق أكبر) أنا مسكون بلهيب يأكل رأسي، لسانني تاكله قرصصات الشوك والسنوات تمر من خلفي يؤسا مقبلا في أرواح الناس والحقول.

يتوجه الى الاله كموش يتلو صلاته جاثيا :
«أنت عال وبعيد، لكن نورك غشام على الأرض أنت عال وبعيد لكنك تصنع النهار... وعندما تميل وراء الأفق البعيد، تفرق الأرض في ظلام كأنه الموت... الكل يفرق بالصمت والظلام يسود» (١) اشرق ، كي تبصر الظلام وتضج الأرض بالضياء اشرق كي تتمرر روحي بنور المعرفة.

الاله كموش : لأحد سيفك لمن مرارتك وأنت تحاول أن تزيع عنك أثقال عزلك.. ستظل تمسد أورام وروحك وغريان الفاجعة تحوم فوق رأسك.
ميشع : الفاجعة أن تقتل مؤاب أسيرة مجون رغبات العابرين وأطماعهم.. لا أريد أن أبقى لأموت في فراشي وقورا منتضيا خنجري التنظيف رافلا بثياب الملك الفاخرة.

(يرجاء قوي)
خذ بيدي كي أصعد بمؤاب الى تلك الذرى العالية، فأمدت منك وأنت لتسمن.. الى سماء تجمعنا عرشها ليشهد الناس كلهم لمجد مؤاب.. الاله كموش : لن تصل الى ما تصبو إليه بالتضحية والتكفير فقط، بل بالمعرفة التي تجلو العقل.. بتأملات العقل الصافي ، ستجلى لك دروب الذرى العالية ..

ميشع : سأبقى هنا.. هنا في هذا المكان ، حتى يبل جسدي وتجف روحي أو أصل الى نور المعرفة» (٢).

كموش (مكررا وبصوت أعمق) : لن تصل الى ما تصبو إليه بالتضحية والتكفير فقط بل بالمعرفة التي تجلو العقل.. بتأملات العقل الصافي ، ستجلى لك دروب الذرى العالية.

كموش (وبصوت أعمق يحمل إبعاد ترتيمه كرنية)
.. «يا عبيد أصعبيني إلي تصل إلي
يا عبيد أصعبيني إلي تصل إلي
يا عبيد أصعبيني إلي تصل إلي» (٣)
ميشع يفيق من نذول صلاته، ينتفض وأقفا مخاطبا الجمهور ونفسه

: «إنها هي ... أكبر من كل كبير، وربما أبسط من كل بسيط، أبحث عنها في أعماقك، ولكن الإرادة قوبلت، والعقل سهكت ، شد قوسك، امض إليها، فهي غايك الوحيدة.» (٤)

لوح الصورة

تقسم خلفية المسرح الى مستويين ، الأول بإضاءة متوسطة يقف الاله كموش كمن يرى ويراقب مؤاب، المستوى الثاني بذات ترتيب المشاهد السابقة وتظهر المرأة المطعونة على يمين المسرح والملك المغرور على يساره، إضاءة على خشبة المسرح قوية ، يظهر كرمي عرش الملك ميشع خاليا، وإلى جانبيه الكرسي الخاص بالقيائد العسكري سلامكو، والكرسي الخاص بولي العهد، تحيط به مقاعد مخصصة لشيوخ القبائل.

يجلس الجميع بحالة انتظار وملاحم القلق بادية على وجوههم.. يدخل الملك ميشع ، وهو متوجه بقلعة وشموخ الى مقعده ميشع . ليجلس الجميع

سلامكو (بعد أن يسقط في مقعده) : للملك ميشع طول العمر... أرجو أن تكون الصلاة لاله كموش صلاة مباركة.
أحد الشيوخ : لتستجب الآلهة لصلوات الملك.

ميشع : أودت من صلاتي في معبد كبير ألهتنا كموش معرفة الطريق الى مجد مؤاب، الى الذرى العالية ، حيث الفضاءات المفتوحة على أفانق التاريخ الرحبة. (يصمت برهة ويتابع متوجها بحدبته الى الأعيان وشيوخ القبائل).

اجتمعت إليكم اليوم ، لأستمع لأرائكم.. ليقول كل منكم ما يجول في صدره دون تردد، فلست السعيد الذي يحمل عبء مجد مؤاب، فسواعد إنابانكم هي التي عمرت المراعي والحقول... وهي ذاتها التي تسوق خيرات مؤاب جزة تدفعها للعابرين الذين استلبوا تاريخنا الشيخ لأول ، كيف نمضي بمؤاب الى فضاءات أرحب ولا أحد يلجم بترتيمه الحدية!!

القائد سلامكو (بألم) : ألم تدرك بعد ضرورة الحرية ونساء مؤاب (يصمت برهة ويستأنف) وخيرات أرضنا تساق لشراء رضا الغزاة العابرين..

الشيخ الأول : لن تدرك معنى الحرية مذهنية لا تعبرف الفرح أو الحزن.. وتكفي أمسياتها الغيشة على عتبات التعب.

الشيخ الثاني : ميئتنا مدهسا تعب بناء ضا مدهته الهزيمة، وهي بعد لم تصل معنى فرح الانتصار.

الشيخ الثالث : (مكملا ما بدأه الثاني) : وهي أيضا لم تصل معنى الحزن على بطل حقيقي سقط وهو يقاتل الغزاة.
سلمانو (مستقرا) : كان لنا أبطال قاتلوا وانتصروا ولم يموتوا نفياما في أحضان سناهم...

الشيخ الرابع : أيهم؟ ؟! ابتلعهم دهاليز النسيان، ونحن من أسطهم عندما قبلنا كشف عورتنا .. والخضوع لأطماع العابرين..
الشيخ الأول : أي شيء سيبقى غير عمة تصرق جواهر ارواحنا وفراغ يوصد أبواب الفرح، طالما بقينا هكذا نندب للمضي ولا نستطيع للحاق بركب الماضي.

الشيخ الرابع : ستظل للحقول راحة الجنازات ، وستظل عاجزين حتى عن الموت في بده الراعي العامرة ..
سلمانو : في تراب مؤاب مسا يجعله يستشعر رعدة الموت وتكرس أنصاف الروح . وفيه ما يستحق البعث من جديد . (موجهة حديثه للملك) لا شيء سيبقى لنا حين تغيب جذوة الروح، والفازي العابر يختال في حقولنا الغنية..

ميشع (كس ن خاطب نفسه) : إنها هي نسخ الحياة الذي يسري في عروق التراب فيخضر .. وهي المعرفة التي تعيدت في مصراع كوش حتى غمرتني بنورها ، فأضاعت طريق مجد مؤاب (مخاطبا المصور).

بعد الذي سمعته منكم، وكسان هدى لما يهول في خاطري، لن نستمر بدفع الجزية الفخوض لنزوات وعصري، (وبصوت تهريري).

سيصبح عني النهار الذي سيذير بضياؤه جبهة مؤاب الشامخة... ستكرني ، مشبون، لو تركتها مفتوحة الجراح للعابرين يمشون بها.. وستلعنني هديها لو قبلت الصمت، وهيات للعابرين انحارها المريح.

سلمانو (متسائلا) : أي العرب إذن يا سيدي؟
ميشع : إنها العرب . طريقتنا الى الحرية حيث مجد مؤاب الذي لن يزول.

أحد الشيوخ : ولكن ، لنا ما ندافع عنه، ولأهنا ما يقاوتن من أجله فكرامة مؤاب بقية الطريق الى الحرية ..

يهب ميشع واقفا يحيط به سلمانو والأمير وبقية الشيوخ والأعيان.
ميشع (مؤكد) : هي العرب إذن، لنتمط جميعا جياندها، ونظهر بها على دروب الموت من أجل مجد مؤاب وحريته الكاملة.

لوح الحصان
البلدية مجامرة، في المستوى الأعلى لخشب المسرح يقف الإله كوش والالهة عشتار كوش ، يرقبان ما يجري. على المستوى الأدنى الملك ميشع والأمير وسلمان قائد القوات المؤابية وبعض الأعيان يطولون من أسوار المدينة يرتدون جميعهم ثياب القتال، وتحت الأسوار مجموعات من الغزاة العابرين تستعد لاقحام بوابة المدينة المغلقة.
ميشع (ناظرا لاسفل) . قتلة يهبطون من السلال البعيدة يدقون بأظلالهم الوحشية رنة النهار، يحملون على اكتافهم وزر آلام الناس وينتظرون كسوف شمس كوش .

الشيخ الأول : للمدينة ما تقاوتن من أجله ولن ينتهي هذا الليل دون أن تأخذ بثأرها كاملا.

الشيخ الثاني (مؤكد) : للناس ما يقاوتنونه، وكفتران يلسون الرماذ سيدفعونهم عن أسوار المدينة يجر جرون أشلاء وحشيتهم المتينة.

سلمانو : للمدينة ضاعفت تعزيز أسوارها ، وإن يستطيع الذهب اختراقها ، لنينا كل شيء ولن نسمع سوى مرخات الموت الرن، ننتزعها من حناجر المتدين.

ميشع : علينا أن نستمر في الطريق الذي يقودنا اليه دمنا، والدم الذي يرى النور تقربه الأرض فتخضر.

(تتأثر المجموعة خشية المسرح ، ترتفع أصوات المعركة ، تظهر الملكة على المستوى الأعلى متوجهة الى الإلهة عشتار كوش)

الملكة (تتحدث الى نفسها) : على أبواب ليلى تقف صرخات الموت ، أبعاد لا مرفية تمتد، تنتزع دوهي وتندرجها في الساحات ككرة من ثول .. ففرق الأسوار المتشعبة يهزج الغراب نعيه ليطرد من يومي فرح العرس القادم، فمذ نزلت عن عرشك أيها الأم الأولى ، وهم يطاردون سنايل رعينها بالأهداب ، وبيوت عمرناها بالحبة يفتان عين الأختة في بطونا ويصنعون من عظامها رماحا تنقش بالدم الواحا حيكك قصصها بسلاسل من قسوة وغضب.

(تكمل خشاوتها باتجاه الإلهة عشتار تركع متضرعة) : إليك أعر نطقا من الصراخ، محاطة بالسنة الذهب، يطاردني الشر ملوحا بزنارعين صخريتين أصلي لأركع عند قدميك يا سيدة الخصب، سيدة الحياة... فمذ نظرت إليك، سموت بسموك ، فمرت كارض مؤاب يخصبك العميق ... فأحني خصبي، خصب مؤاب يا سيدة الحياة..

يدخل ميشع ، ينظر الى الملكة الراكعة تحت قدمي الإلهة عشتار ميشع : هل يرفع اليأس الخشب، والمدينة تعانق الموت دفعا عن كرامتها..

ترفع الملكة رأسها إليه وتبقى في وضع الركوع أمام الإلهة عشتار تهتف بتضرع

الملكة : رائحة الموت تخفتني ، الهواء حديد يجر جر وراه ثقل المناهب الى المنحطات . سيل قسوة وحشية يهدر في أزقة المدينة ينزع من عروقها نسخ الحياة..

يتقدم الملك ميشع نحو الإله كوش يتضرع إليه نصف راكع لللك ميشع (متضرعا) : يا إلهة الأم الأقدح، جيتلك فهاصرت ، وسأغارك أعمى، إن لم أجد بقية الطريق الى نصر مؤاب.

الملكة (ضارعة) : يا إلهة الأم الأقدح ، يا إلهة الخصب ، المدينة تخفتني بالحصار ، والفرقان الناقعة ، تنوش ما تبقى جيف القتل، ولم يبق دم ثور أو أسير لم يسفك لنيل رضاك..

كوش : يسا ميشع ، وإن لي عبيدا مسامتين ، إذا راوا جسلاي لا يستطيعون أن يسبحوه ، وإذا راوا بهائي لا يستطيعون أن يكلموه، فلا يزالون سامتين حتى اخرجهن من مقام صمتهم إلى.. (٦).

الالهة عشتار، والاله كوش معا وبصوت يتوال بالارتقاء والنفوة.

الاثنان معا : «يا عبد اصحبني إلي تصل إلي

يا عبد اصحبني إلي تصل إلي

يا عبد اصحبني إلي تصل إلي

يقف ميشع قبالة الآلهة ناهما بينما تستمر الملكة بالركوع.

يمشعون الموت... نار تأكل روحى والخنجر غائص في القلب... نار تأكل روحى... والخنجر غائص في كل مكان.

يتقدم ميشع والأمير إلى المستوى الثاني، حيث تظهر أسوار المدينة المحاصرة، تخفت الأصوات تدريجياً، يتقدمان حتى يصلا حافة السور

الإله كموش يردد بصوت يتعالى تدريجياً دياً عيد اصحبني إلي .. تصل إلي

يا عبد اصحبني إلي تصل إلي

يا عبد اصحبني إلي تصل إلي

يا عبد اصحبني إلي تصل إلي

بؤرة إضاءة قوية ... يظهر رأس الأمير مسنداً إلى حافة السور، الملك ميشع يرفع خنجره ويهوي به على رقية الأمير، تطلق الملكة صرخة قوية حادة. ترتفع أصوات الحركة، تميز منها أصوات مدعورة نولي الأبواب هاربة من أمام بوابات المدينة المحاصرة.

لوح ميشع

يقسم المسرح إلى ثلاثة مستويات، في المستوى الأول تلب المرأة المطعونة ملطخة بالدماء تحمل حزمة سنابل تطفيء بها شمعات الشمعدان السداسي على التراب وتحت قدميها جثة أحد الفزاة، في المستوى الثاني يظهر الملك ميشع على العرش يحيط به شيوخ مؤاب وإعيانها وقادة المارك. في المستوى الأدنى يظهر مقعد التاريخ خالياً أمام منضدة مفت عليها لوح طينية. على خشبة المسرح تتحرك

مجاميع تعمل بإعادة البناء. بطريقة تظهر الشموع والاعزاز. يدخل التاريخ إلى المستوى الخاص به، يخاطب الملك ميشع جنتش

لأنتش جرح، حجر الملك العظيم ميشع (ببطء) يني التاريخ والتاريخ يخفر حجراً أسود مخروطي الشكل (حجر ميشع):

هنا ميشع بن كموشيت ملك مؤاب الذيباني وأبي ملك مؤاب ثلاثين سنة وأنا ملكك، وأنشأت معبدًا لكموش قاعاني في قهر كل الملوك واشميتي بكل أعادي الميغبضين:

أنا الذي بنيت المدن ورفعت أسوارها وعمرت الأرض وقلت للشعب ليخفر كل رجل منكم بئرا داخل بيته وليطعم قمعه وزيتونه وسله ساعديني كبار القوم وكانوا خمسين بالعدد. فذيين كلها كانت خاضعة لي وقد ملكت ١٠٠ مدينة أضفتها إلى مملكتي.

أما عمري ملك الاسرائيليين وابنة أخاب، اللذان اضطهدا مؤاب كثيرا... قاتلتهم وجعلني كموش أراهما مهزومين أمامي وبادت اسرائيل بادت إلى الأبد...

جموع من النسوة يعملن أطفالهن وأدوات الزراعة وحزم القمح يوزن إلى خشبة المسرح من المستويات المختلفة أثناء حوار الملك ميشع مع التاريخ. ومع انتهاء كلام الملك ميشع تنهي المرأة في المستوى الأعلى إلقاء الشمعدان السداسي يسقط الشمعدان وتتقدم المرأة تحمل جثة ابنها إلى مقدمة المسرح وتتقدم خلفها جموع النسوة حتى يغلق التاريخ وعرش الملك ميشع ويشكن ستارة تغلق المسرح..

١ - عن ترمية آمون.

٢ - عن بونا.

٣ - عن النفري.

٤ - عن النفري

ميشع يذهل: تتجلى أيها المقدس حكيمة أخرى... تظهر نفسك مختلفاً عما كنت (يفتلف مخاطباً نفسه كمن اكتشف شيئاً) القربان (يتابع بعد برهة صمت) لمسة رعب تنتشل الهياكل القديمة من نعامها... ورشة روح غضة تستمع بقية أوامنا بقسوة ويحادث نفسه) يخنجر (يصمت قليلاً) خنجر صغير لا يكاد يملأ راحة اليد، لكنه ينفذ بارداً في عنق الابن المذهول، وهناك سيفك، عند مكان ترتعد فيه حبيسة صرخة مدوية وسيكون كالنار لبت الرب في قلوب الفزاة (يصرخ متأللاً).

الملكة (يهلج): الأمير... ابني... لا ..

ميشع (يألم وقسوة): البارقة الأخيرة... بالألم الأكبر سيعرج النصر على سفوح الفاجعة منزوعاً من أفراحه العجلى.

الملكة (مخاطبة عشقار كموش): ابني يا سيده الخصب، من سيقنات على دمه رحيم، حين تتجمد الأحلام على أسوار المدينة المحاصرة، وتظهر السماء طيور الفرح ولا يبقى في قهر القلب سوى الحسرة؟

الإله عشقار كموش: من جرب الموت كثيراً يفقد عذابات النزاع الأليم.

(يضيء ميشع وتستمر الملكة بالركوع أمام الآلهة)

الملكة (سائسة): المجد للآرب، المجد للسنابل، الحياة الحرة كل الترابين، لكنه ابني، نار ستأكل روحي... والخنجر غائص في القلب... المجد لمؤاب لكنني في كل مكان ساطل أرى الخنجر غائصاً في القلب.

يدخل ميشع ومعه الأمير... يتوجهان إلى الآلهة، بينما الملكة مستمرة في الركوع

الأمير (يخشوع): على الإنسان أن يضيء في الطريق الذي يقوده إليه دمه.

ميشع: الدم الذي يرى الثور تشربه الأرض تقفحش.

الأمير: وذلك أجدي من أن يفيض الدماء بذر يسمي في عروق.

الملكة (ترفع رأسها وتنتظر الإلهة): الخنجر سيغوص في قلبي كما يغوص المحراث في الأرض الجدياء (متوسلة إلى ميشع) لا تقدمه في صدري.

الأمير (مخاطباً الملكة): بذلك الخنجر أو بكونه سترتعض الروح وعشتها الأخيرة وتناى عن مفاهيم العمة.

ميشع (مؤكداً): الخنجر شعاع شمس كموش التي تستلح وهاد مؤاب بضياء النصر.

الأمير (مخاطباً والدة): سنمضي في تلك الطريق... لا تتظري ورايك أبداً، صلي مؤاب كما أصلي أنا. فلا تأن ولا أنا بوصمنا أن نلتقي دون تحقيق نصر مؤاب. (يتابع هائساً لنفسه) أيها الاحتشار الخافت، سراج المشق يكتفي كسي نستقبل طعنة ليلنا.. أيها الفراغ... هذه الفوضىضاء لن توقع سقوطنا...

أيها الموت... هذا الخوف لن يعانق رغبة حياة تصرخ في القلاء...

أيها الأغنية... ليهدر الموت في الروح فبالاستحيل وحده نمضي لنضعمد جراحنا

يتجه ميشع والأمير إلى زاوية المسرح يهتمان بالخروج الملكة (صارخة): إلى أين تمضي؟

ميشع إلى هناك... إلى حيث لا يستطيع الوصول أولئك الذين يحيطون بنا، هناك... هناك فقط نستطيع تحقيق مجد مؤاب.

يخرجان، بينما تتوجه الملكة إلى الزاوية الأخرى للمسرح.

الملكة (بذهول): يدخل الموت ويخرج... النسوة يزرعن القمح وهم يستنن الرماح، يخرج الموت ويذلل... للنسوة يصمتن الحياة وهم

فالحيرى نوفارينا

«الممثل هو الذي سيفجر كل شيء»

هذا هو ملخص بعض آراء نوفارينا اللاذعة في المسرح «هذا النذل الشرى»: «النص يمر أولاً بإذن الممثل، وهذا ما يميل الكثيرون من المخرجين إلى نسيانه».

المسرح هو نزل شرى. يقول نوفارينا كما يقول لـ «كل هؤلاء المخرجين الذين يخرجون، هؤلاء الشيطانيون الذين يصنعون لنا فوق الجوهر الأساسي طبقات من هذا السقط الفحشى، من التراكمات المسرحية المكونة في المخازن، من بقايا العروض القديمة التي قدمها الناس القدامى»: «كفى ممحكة ونقدا .. هيا .. وبسرعة، فلتحبي نهاية هذا المسرح الذي لا ينسى يعيد شرح نفسه والتعليق على ذاته بدلا من أن يبسط خيخته للكلمة الهائلة لكل ما يقال، ما يصبح اليوم أكثر حدة، مما يجبر في كل الاتجاهات اللغة القديمة المفروضة، في جلبه اللغات الجديدة، المدهشة، التي تدفع اللغة القديمة، المستسلمة عاجزة».

الممثل هو الذي سيفجر كل شيء لأن الأشياء تنمو في حقل الأكثر «ممنوعا»، وما ينمو، ما سيدفعه هو اللغة التي سنعود أخيرا فنراها تخرج من الفوهة.

للممثل مركز هو فوهته، وهو يعرف ذلك، وإذا كان لا يتمكن بعد من قوله، فذاك لأن الكلام، لا يعطى اليوم، في المسرح، إلا للمخرجين وللصحفيين، أما الجمهور فيطلب منه بادب أن يترك جسده معلقا على المشجب، في حين يرجى من الممثل بادب ألا يتناول على الإخراج، ألا يبلبل خطة السجبة الأنثوية، أو تبادل الإشارات الجميلة، التواطؤى، بين المخرج والصحف. «يتبادلان إشارات ثقافية متبادلة».

المخرج القائد يريد للممثل أن يحك جلده على طريقته هو، أن يقلد جسده، لأن هذا ما يكون «لعبة الجماعة» «نمط المجموعة الواحدة»، أي أن الجميع يحاول أن يقلد الجسد الوحيد الذي لا يظهر، ويشغف الصحفيون بهذا: أن يروا في كل مكان صورة الإنسان الآلى أي المخرج الذي لا يجرؤ على الخروج، في حين أريد أن أرى كل جسد يظهر في المرض الخاص الذي يحمله ويجرّكه.

الدخول الى المسرح الإصفاني

ترجمة وتقديم
حياة الحويك عطية

ولد فالحيرى نوفارينا عام ١٩٤٢ وباستثناء نص «المعترف الطائر» الصادر عام ١٩٧١، نمت نصوصه من ذلك النوع الواقع على حدود الكتابة الدرامية. إنه مسرح اللغة الكبير، حيث يهصد اللغة الأم، ولعل رأسا على عقب. لصالح نوع من الشوة اللغوية، الصونية أشهر نصوصه: «خطاب للجمهوريات» ١٩٨٧، «منشورات P.O.L.» ويعتبر اليوم واحدا من أهم الطليعيين الفرنسيين المعاصرين.

★ كاتبة ومترجمة من لبنان.

لحد الطاص والعشرون. يناير ٢٠٠٠. تونس

كان يعتقد أنه بنى منهاجاً يجعله يقول بقمه كل ما يريد.
كان يريد تطويعها، ثنيها، العمل عليها اخضاعاً كل يوم
للتدريب حتى اللهاث، جعلها صلبة مرنة تقوية عضلاتها
بالتعدين المتواصل الى أن تصبح فما بدون كلام الى التحدث بلغة
بدون فم.

أقلع عن أية فكرة تعبير، تبادل، تواصل، امتلاك، تعلم.. كان
يفضل أن ينسى ما حفظه، الا يعود يتحدث أبداً اللغة التي تعلم،
التي أملت عليها. لم يكن يحاول السيطرة على اللغة الفرنسية
امتلاكها، بل على العكس كان يحاول أن يجرب فيها أن يصل
معها الى النهاية.

كان يكتب بفرنسية غسقية. ظن أنه يفقد صوابه، كان يعتقد أنه
يعيش في آلية تنحدر، تنحدر.. أسوأ.. دائماً الى تحت أكثر، الى ما
هو أكثر انخفاضاً.. كان يريد أن يقود فكره، أن يدفعه الى حيث
لا قيمة لشيء.

ويرد علينا صوت الأخ مكتوماً خفياً، بدلاً من أن يعد خيمة
لتغطي الجماهير العريضة لكل ما يقال، ما يصحح اليوم أكثر
حدة، ما يجري، في كل الاتجاهات، اللغة القديمة المفروضة نحو
ضوضاء اللغات الجديدة التي تنمو وتدفع القديمة فتستسلم
وتقف عاجزة.

الممثل هو الذي سيقتل ثم يطلق كل شيء، لأن الأمور تنمو حيث
الأكثر ممنوع، الأكثر محرم، وما يدفعه، ما سيدفعه، هو
اللغة التي سترأها أخيراً تخرج من الأذن، فللممثل مركز هو
«قوته» وهو يعرف ذلك، لكنه لا يتمكن بعد من قوله، لأن
الكلام الآن، في المسرح، لا يعطى إلا للمخرجين والصالحين،
فالمجهول يطلب منه بأدب أن يترك جسده مطلقاً على المشجب،
أما اللبيب فوق خطة مرسومة، فيطلب منه بلطف أيضاً،
بالأ يخرّب الأخراج، والأبيلل ترتيب الوجبات المرتب، والتبادل
الجميل للإشارات التواطؤية بين المخرج في مكان بدون قيم. كان
يعتقد أنه يفرض، ينزّل الى حيث لا يعود المضي الى ما هو أبعد
ممكناً. كان يريد أن يوصل فكره بنفسه الى نهايته، أن يجرب
دائماً.. انها عملية قتل.. انه رجل يقتل نفسه انه يتكلم انه شيء
يغتني، ذاك لأنه يعتقد أنه جزء من الزمن يتحدث مع زمنه
الخاص، انه الزمن الذي يجري وهو يتكلم.

كان يعتقد أنه يعيش تجربة تولد ذاتي، كان يرى بدا من الرؤية
خلف رأسه، غالباً ما كان يشعر أن له رأسين، لم يكن يرى
الضوء، كان ينزل الضوء، يسقطه من أنبوبة.. دائماً كان يصور
ذلك لنفسه، كمنحدر، كسلم منحدر في الضوء المظلم كتضحية
عملية.

شيء ما كلف به.. كان لابد من أن يذتر أحد نفسه.. لم يكن له
صوت، ولا رؤى، ولا زيارات رؤيوية.. لكنه كان متأثراً وأصبح
هو الذي يؤثر.. أصبح محركاً للأشياء مولداً بذاته.

كان يمر بحالات انفصال.. يرى بيديه لم يعد له عينان لكن
الجسد كله أصبح عيّن.. القدمان، اليدين، الاعصاب، الأعضاء
التناسلية، الامعاء، الأقبية الداخلية للخصبات التي ترى.. انه يد
المرئي، أداة صوت ملموس، يحس ويزار. كان يرى يد الرؤية

فوق رأسه. لم يعد يتمكن من التنقل الا بالفكر. كان يقبل
الطاولات، يغير مواقع الآلات والكراسي، والطنافس. كان يعتقد
بأنه لم يستطع أبداً أن يتفحص الفضاء حوله عن قرب كينما
الاتجاهات، الأوضاع، الأحجام، خطوط القوة، قبل أن يبدأ كان
يطلق صوتا: «أو» كي يسمع الهواء يردد الصدى ليعرف
كيف يرد.

كان يقسم وقته الى جلسات علاج: ساعة وخمسون دقيقة، أو
ثلاثين دقائق، كان موعد ومدة كل جلسة محددين سلفاً، وكان
الاستمرار في الجلسة حتى نهايتها التزاماً محتوماً.

كان يعمل في جلسات منظمة ويمضي الى ما وراء التعبير، حتى
النفس الآخر، حتى الجسد الثالث الذي يتشكل عندما نستنفد،
نضني جسدنا الأول.

وأذا سئل قال أنه يتدرب، كراقص، كرياضي قفز عال، كبهلوان
يدرك الفضاء والزمن وهو مغمض العينين، قبل أن يقفز في
ال فراغ، وإذا سئل علام يتدرب، أجاب أنه يتدرب على السقوط
«النزول».

بين كل جلسة وأخرى. كان يحب أن يمارس عملاً أبلي، إيقاعية،
متكرراً، يهفر، يجوف، ينقل التراب يمشي بسرعة، يمشي في خط
مستقيم تماماً، كي يدلي جسد الألي، كي يرى جسده الأول
ينفض، كي يرفع رأسه، كي يفترغ ذاته كي يتخلص من جسد،
كي يصحح فكره زاهداً، كي يقتل نفسه، كي يفقد الكلام.

كان يمضي مئات الساعات في التمارين في تهوية الأمكنة والأزمنة،
الى أن يصل الى سماع الزمن، الى رؤية الكلام يقف وحده
ويخرج بدون، كان يعتقد بأنه مصاب بالوهن بكلمة لا تتوقف
عن التردد في أذنيه.

ثمّة شيطان في شيطانه، صوت في بطنه، صوت في الداخل، كان
يعيش دائماً في عالم اللغات، أي أنه لم يكن واقفاً من أنه يمتلك
جسداً، انه يعيش دائماً في عالم اللغات، أي أنه لم يكن واقفاً من
أنه يمتلك جسداً، انه يعيش في عالم بل أقل ثقة من أنه كائن حي
انه في عالم اللغات المنصورة الذاتية، كان يرى كل شيء يدخله

ويخرج، كان يرى اللغة وحدها، كان يرى العالم بدون الانسان.
كان يقول بأنه يدفع الميت فيه لتشغيل الحي، كي يسمع جميع
الأفواه التي لم تستعمل، تتكلم.. عندما يتكلم كان يلمس فما
آخر يقول اللغة التي لا يعرف، وعندما كان يدخل، كان يظن أنه
يدخل رجلاً يدفع مشهداً.

لم يكن يكلم أحداً، كان يعتقد أنه يسمع اللغة في اللحظة التي
يصمت الجميع فيها عن الكلام، كان يدخل في اللغة عندما لا
يظل فيها أحد. كان يسمع دون أن يتكلم كان يسمع البشر دون
أن يكون هناك من يتكلم.

وبواسطة الارتقاء البدني، العبور الطرؤني، الحياة الآلية،
التمارين التنفسية، الدوخان، الهبوط المتواصل، أكثر فاشتر،
تج في رؤية الزمن.

وعندما ضربه الحيز، راج يطلق أجزاء من الأصوات الإيقاعية
«أو» شعارات أغان مكرورة بلهاء «لوازم» «أو».

كان يريد أن يرى مشهد اللغة، أن يستدعي اللغات التي لم ند

نسمعها، توقف عن الاستماع، عرف الهيات استدعى اللغات، ضرب ثلاث ضربات برأسه، كان يستعمل اللغة الفرنسية كحيوان.

كان يستعمل اللغة الفرنسية كحيوان تخطى عن رأسه، تخطى عن وجوده، اللغة سيدة الأشياء، منح نفسه من تسمية أي شيء، كي يضيئ إلى الأشياء، كي يهبط، يرى ما هو أسفل، قبل أن يرى أشياء دون أن يمتلك كلمات للدلالة عليها امتنع عن التسمية، إلى أن أصبحت كل الأشياء المواجهة على مسافة واحدة، متساوية دون ذكاء، دون تصور ساذج، دون فهم فعل ممكن، كان العالم غير مفهوم له، لأنه امتنع عن تسميته، عن الإمساك به بيده، قدم لفته للأشياء، لم يعد يفرق بين العالم وفكره. كان محاطا بالأشياء الداخلية، ولم يكن في أي مكان من العالم هو نفسه كان خارج العالم تماما.

كان فصل فكره كان يحدث، ولم يعد هناك ما يحدث إلا الفكر. كان يعتقد بأنه لأمس شيئا من المنوع، وأنه الوحيد الذي رأى، كان كل شيء كتلة واحدة، لقد فقد الذاكرة بنسبة كبيرة، فقد فترة الاتجاه، لكنه بالمقابل أصبح يتمتع بعضو جديد، بحس جديد، بعين ترى الليل، برؤية عمياء، حادة عسقية، بعين سواد.

دائما ما رست الأدب. لم امارس الأدب كتمارين ذكي بل كعلاج أبلي.

لا جسد، لا رأس لا رؤية لا صوت بل الاحساس بللمسة واحدة. عندما نكتب، أي عندما نتحدث إلى أنفسنا، عندما نستهلك، نغرق وقتنا حياتنا، نصر على التحدث وحدنا علينا أن نتذكر بأننا حيوانات، وإننا نهمهم لأنفسنا، فكلد عجوز يرقص ويحان ويغان في بذل جهد لا جدوى منه، كاصم عجوز لا يسمع الاوركسترا، لكنه يرقص ويقارب السقوط.

على هامش الكتابات.. عندما لا تسير الأمور على ما يرام، عندما لا يعود هناك ما يسير على ما يرام، على المسودات القديمة، على الهوامش على الصفحات الصغيرة أرسم بسرعة، أرسم وجوها.. انشئت كلمات ذات إيقاع، اشكالا بشرية، مخططات أجساما في أوضاع غير طبيعية، خطوط أنياع، أفعالا، وضعيات. كأنما لأفرغ إيقاعات ثقفتي، انه شيء يخرج من الذراع أيضا عندما لا نتعبنا الكتابة كفاية.

انه فعل خفيف، شائن، كنت أفضل ألا أقوم به. انه يسمع اللغة بدون كلام، يرقص ما ليس هنأ، يرقص في الفضاء غير الموجود.. بصوت آخرس، بلغة دون كلام، برقص جامد غير متحرك.

كسوف، نقطة عمياء، ثقب اسود، بياض عسقي حقيقي، عسقي مفتعل، غيبوبة، بياض في الفضاء، في الرؤية بياض في العواس، فقدان اللغة، شوي، رمي الدماغ، تجريب، اختبار، خضوت الانفاس، في عمود الهواء، هبوط في ثقب النور داخل مجرى انبوب عمود الهواء، جراح تجريبية تقوب في الذاكرة، فراغ في الحواس، دوار لقوي استرخاء، واهن، سقوط جهاز التوالد، سقوط جهاز الفعل، اكتب بدون نفسي، كرقصة بدون رقص،

اكتب زاهدا، متخليها، مهزوما، مهزوما من لغتي، مهزوما من فكري بدون فكر، بدون أفكار، بدون كلمة بدون ذكرى، بدون رأي، دون أن أرى ودون أن اسمع، اكتب بأنني، اكتب بالقلوب، اسمع كل شيء.

الكلمات هي الشيء الوحيد الموجود عند الانسان، ذاك أن الحيوانات غير موجودة فعلى بعد متر واحد من الأرض كرة حول الكرة، أي أن الأرض هي داخلها، كمرکز فراغ، كنواة بيضاء، انها كرة جسد الكلمات، المقالة، الملفظة، يظن انها تلحد ثمر، تطلق لمة واحدة، لكنها تظل هنا إلى الأبد، كقشرة من اللغة حول جسد الأرض، كجسد سماوي ناطق، اضافة إلى الكون. كان يتوجب ألا يوجد أبدا، لأن الانسان كان يجب ألا يتكلم. وإذا كان كل شيء طبيعيا، لو أن التطور تبع مساره منذ السمكة التي لا تراع لها، حتى للبهونات ذات القوائم الأربعة، لو أن كل شيء قد تم بفشل طبيعي، دون عقبات، دون إخلال، لما كان الانسان قد تكلم، لما كان يتوجب أن تعطى له اللغة. لكان تبع من تلقاء نفسه، خط التطور الحيواني، لكان عاش حياة الحيوان الصامت الآلية ولكان اختفى.

لكنه تلقى اللغة بمادته مصادف مشؤوم وهي التي فصلته. لن يكون الذين سيبتعوننا متحولين بل خرس.

أنا أنزل إلى اللغات أنا لم اخترع شيئا، أسع اسماء ضيعن لائحة بكل اللغات الفرنسية، الألمانية، الانجليزية، الإيطالية، المكسيكية اجعلها كلها تتكلم. يجب أن تصمت الآنسن، أن تنتهي، فقلتته اللغات كي يستطيع العالم أن ينقلب على وجهه الآخر دون أن يكون فيه أحد.

أنا اكتب لأصنع من ميت حيا. بقفزة، بهقوة، بيد تسجل زلة لسان، بلسان يرتبك، بأنني تصغي، اكتب بالأذان، بقفزات فوق حثالة «فضالة» دائما أقنع على فضلة وأصونها، أحب أن أفعل ذلك قرب مزبلة، وسط الجنازات غير بعيد عن الموتى، عن بقايا الحيوانات وبيواسطة الانتشار، زلات اللسان، اعتقد أنني أرى دائما في الميت ما يزال يعيش.

إنما للأموال يتوجب إعطاء الحياة، لا أن تجعل الأحياء أحياء، فهذا بالغ السهولة.. ذاك أن الأمر هو إعادة إنتاج، ولكن بدون جسد وبدون جهاز تناسلي.

إعادة إنتاج لا تنتج شيئا. أن نعيد إنتاج ما هو وراءنا لا ما هو أمامنا. أن نرى وراء رؤوسنا كل ما يرتفع خلف الرأس لا الكتلة الثابتة التي أمامه. إعادة إنتاج الفضاء الآخر، الفضاء الذي يتوجب أن يعيش فيه الانسان، ويموت غدا. يوم يصبح اسمه «الانسان» ولكن بدون أية ازدواجية: بدون واحدة، بآلف واحدة، إذ لن تكون له إلا نزاع واحدة، ساق واحدة: يعني واحدة.. لقد كان ذلك دائما خطأ كبيرا من أخطاء التكوين: الازدواجية وعندما لن يحصل أبدا تبادل أفكار، بل تبادل قفزات هوأية، رقصات، رصاص، فكروا بالرصاص، منذ الآن، هذا ما يجب عليكم فعله، فكروا بسرعة أكبر، لأن الأشياء تتدافع وتستدافع.. لأننا سنخرج أخيرا من التطويل، من البطء من المرحلة التاريخية القصيرة.

في المسرح يتبادل الممثلون والمشاهدون التنفس، اللهاث، الالهام، انه مشهد لا يمكن أبدا رؤيته. انه مكان استحالة إعادة انتاج الانسان للإنسان. صراع اللغات في القضاء، مأساة اللغة، صراع الأقواء في سبيل الكلام. قم الموتى، وقم الأحياء. الكلمات تدخل في صراع، تلعب ملهواة، مأساة. ذلك أن وراء كل كلمة جريمة. ذلك أن كل الكلمات كوميدية. لأنها تلفظ عن طريق الفتحة العليا في القناة الهضمية، في حين أن التفكير بها يتم في مكان أخفض. ذلك أن الذي يلفظ الكلمات في الفكر يقع في مكان أخفض، انه هو الذي يلفظ الكلمات أفكارا. الفم يتكلم ولكن الفم الآخر الذي «تحت» الصوت المخفوق الذي يجعل من حركات الفم أفكارا الذي يطلق بلفظ الأصوات بصمت. كان عندي أيضا بعض الكتب على الرفوف، أبحاث في علم النفس، أطروحات في أمراض اللغة، في تاريخ الموسيقى ذكريات غرائبية، حيوانات خام، قتلة، فنانون، انها بالنسبة لي أمثلة أخلاقية على الجراءة، على العناد، مثل حياة القديسين: نموذج يساعدني على تجاوز المحن، العقبات، الوحدة. تقول لي أنه لا يجب التحايل على العقبات، بسل السقوط داخلها، السير دائما باتجاه الصعاب/التوجه دائما نحو الصعوبة نحو العقدة الأكثر تعقيدا. عدم الاحتفاظ بفترات النجاح، بل بتلك التي تحمل اليأس فعلا. انه يجب خسارة كل شيء، دعم الذات والبقاء واتقون بانفسنا واتقون بالصوت الذي يحدثني، ولا يمكن أن يخدعني. أن أشرك رأسي بصمت فمي يخسر، وأترك يدي تتحدث وتقلع الشيء نفسه ستة آلاف مرة.

٣٠٤ صفحات كتاب غير مفهوم لا يمكن أن تحمله كله بيدنا كتاب كان يجب ألا يكون. لم تعد القراءة مسار كسب، بل خسارة، يأتي الكاتب ليفقد فيها شيئا ما، لا ليصرف، لا ليصرف، لا ليحصل، يأتي ليخسر فيها، ليخسر نفسه. وعند الخروج، إذا كان ثمة خروج، لا يمكن سماع اللغات بذات الطريقة. انه مكتوب بفرنسية مأساوية بفرنسية غسقية، بلغة وليدة، بلغة ذات عقد، بلغة ذات قفزات. ما يتوجه الى مكان أبعد من الطبقات المألوفة من الدماغ، ما يشغل نصف كرة دماغية، غير الكرتين المحروقتين. تجربة كيميائية، اختبار بيولوجي. قوى اللغة التي تلعب بشكل مختلف. كل هذا الانقلاب. وربما لأنه زمن اللغة التي تجاوزها الزمن، تتابع الكلمات، ترتيب الأشياء. هنا النظام مقلوب وقالب، في كل مكان، الكلام على وجه الآخر. ومسيره مقلوب.

انه كتاب ضد انسياب فعل - فاعل - مفعول به. انها فكرة ترتد على نفسها، كلام يصعد، شيء عكس - الزمن يوتوبيا يوتوبيا الزمن جزيرة في الزمن. انه زمن آخر انبثق فيه العالم وأحدث تقيا في داخله، تقيا أسود في الطبيعة، في عادات الرواية لدينا، درس في الفراغ، بلغة الكوميديا، انها تجربة الخروج من جسد كنا نعيش فيه، فكرة الخروج من الجسد البشري.

في كلمة مكررة لم يكن يسمع أبدا الشيء ذاته، كان يسمع الشيء ذاته تحت كل الكلمات. كان يعتقد أنه يموت وهو

يسمع الصوت «أوث». كان لديه رغب من فكرة تقال. كان يعتقد انه يسكن جسدا فارغا. لم يكن يتوصل لأن يتعود أن يكون داخله. كان يظن أنه شيء. أن كل شيء سيسير على ما يرام من بعده. كان يحب اللغة الألمانية لأن فيه كلمة واحدة لا تعني الفسق والغروب، كان يعتقد انه يشكل موضوعا. انه ولد لأن أحدا قد لفظ ذلك المقطع الصوتي. كان يفكر بعمليات أجريت على اللغة، تجارب أخضعت لها. تعذيب، معالجات، أحداث تغيرات كيميائية، تحولات ذهنية، ليست اللغة أداتك، وسيلتك وإنما مادتك، المادة التي كونتلك، والعمليات العلاجية التي تخضعها لها إنما تخضع نفسك لها، وإذا عبرت لفتك فإنما تغير ذاتك لأنك مكون من كلمات. لا من أعصاب ولا من دم. لقد صنعتك اللغة وباللغة.

اللغة كاذبة، اللغة بطيئة، اللغة تكذب، لقد خلقت لغة خرساء، كلاما سلبيا، كي أوقف الآخر على قدميه، كي أقلب الانسان رأسا على عقب لتصبح قصيته الهوائية في مكانها، مقلوبة، فليحدث بلغة مستقبلي، لكننا لا نقلب دون أن نقع. لذلك فإنني، ومنذها، منذ اليوم الذي «مست» فيه، بت أرى الأشياء كلها بالمقلوب، وعندما أقول «أنا» تكون مجرد طريقة للكلام.

كان يظن أنه يسكن في لغة لا في عالم، كان يقول: «إذا لم يكن ثمة عالم للإنسان، فلأنه يتكلم، وبأن الانسان ليس في عالم بل في لغة، مرمي، يهربها من المهد الى اللحد. لا عالم بالنسبة له، لا حقيقة خارجية، لأنه يتكلم، لا عالم يقطعه فهو يعيش في لغة بصراع، يرفع الحجب، يقضم الشرشف، اللغة الفرنسية هي كفني، انها الكفن الذي ولدت فيه وأنا داخلها. انها النسيج الذي عشت فيه، الجسد الذي أخذت فيه، الذي أخذني، انها تتركني.

ثمت شيء يجب أن يقع في اللغة، في الرأس، عند ولادتي سجت في بضع كلمات ثمة شيء يجب أن يقع بعدها يكون كل شيء حرا.

ثمة شيء يجب أن يتحقق. تلزمت سنوات لنعرف ما هو؟ يجب أن نخفر جدران السنوات لنعرف أي جدار كان هو. واحد، نقائله سنوات قبل أن نتمكن من نطق اسمه. انني أقدم لغتي للأشياء، وأعطي كل كلماتي للعب. كان يظن أنه فهم باللغة، أن كل ما كان يفعله لا يخص الأدب بل الكلام الذي يتكلمون، كل الناطقين، كل الذين استخدموا الكلام أو جروا الى استخدامه في يوم أو في آخر. كان يرجو جميع الحيوانات أن تنتبه له. الذين يستطيعون، الذين لديهم وقت، وتحديدًا بعض الحشرات والعصافير.

من: رسالة إلى المعلن.

في: «مسرح الكلام»

والسرح الاصغائي»

منشورات P.O.L ١٩٨٩



أنطونين أرتو سيرة المطهر

ترجمة وتقديم: صباح الخراط زوين*

مقاطع من «ميزان الأعصاب»

ليتنا نستطيع أن نتلوق عدمنًا ، ليتنا نستطيع أن نسترخ في عدمنًا ، على ألا يكون هذا العدم أحد أنواع الوجود لكن ألا يكون الموت تمامًا .

إنه لأمر قاس ألا نعود موجودين ، أن نكف عن الوجود في شيء ما . الألم الحقيقي هو أن نشعر بفكرنا يتنقل في داخلنا . لكن الفكر كالنقطة ليس بالتاكيد عذابا .

حتى أني لم أعد أهتم بالحياة لكنني أعمل في داخل كل شهية الكائن ودغدغته للمضيق . لم أعد مشغولًا إلا بأمر واحد ، أن أعيد صياغة ذاتي .

.....

اني أبهله ، من خلال إلغاء الفكر ، من خلال سوء تركيب الفكر ، اني شاعر من خلال خدر لساني .

سوء - تركيب ، سوء - تكتل لعدد معين من هذه الجسيمات شبه الزوجية والتي تستعملها بهذا المقدار من الطيش . استعمال لا تعرفه ، لم تحضره يوما .

كل المفردات التي اختارها للتفكير هي بالنسبة لي مفردات في معناها الحقيقي للكلمة هي لاحقات (١) حقيقية ، هي مخارج كل الحالات التي انزلتها بفكري .

اني حقا محاصر من قبل مفرداتي ، وإذا قلت اني محاصر من قبل مفرداتي فلائي لا أعترف بها كإداة صالحة في فكري . اني حقا مشلول من خلال مفرداتي ، ومن

لم يكتب أنطونين أرتو إلا باسم النقاء ، ومن أجل بلوغ النقاء كان على الشاعر أن يمر بتجربة شاقية ، تجربة تدمير الذات وتدمير اللغة للوصول الى اللغة الصافية . صحيح أن الكلام على تدمير اللغة صار شائعا وفارغا في معناه لكثرة ما اتخذ بعض الشعراء شعارا لهم دون أن يكون مطابقا للفعل الكتابي لكن كلامنا بخصوص أرتو ليس إلا في مكانه أصلا وحقيقه . لم يكتب أرتو ليدون كتابا بل كتب أرتو لينسف الكتب والكتابة وطالما رفض أرتو ان ينتمي الى «سلالة الأدباء» لأنه رفض أن يكرس نفسه شاعرا مع انه لم ينتم إلا لشعره . كتب أرتو لغة غريبة وسرية ، بل ابتكر لغة لم يكتبها احد قبله ، لأنه كتب المستحيل في لغة مستحيلة . أهمية أرتو تكمن في مواجهته المميتة مع القول في لامعقولة القول ، أهميته تكمن في محاربته الدائمة لما يسمى اللغة - الأسلوب - الكتابة . مأساته تكمن في صراعه المهلك مع الكتابة داخل الكتابة . انه من الشعراء القلة ، القلة جدا في العالم ، الذين كتبوا ضد كتابتهم ولأجلها معا ، الذين لم يكتبوا ليتركوا وراءهم «أعمالا كاملة» ، إنما ليزعجوا زعزعة كاملة الكتابة من خلال عمل سيبقي الى الأبد مغلخا كل الأسس التي تدعى الثورة والعصيان . عمل أرتو بركان دائم الاشغال ، عمله مخيف لأنه ليس تجربة كتابية - شكلية بل تجربة تفجير حقيقي من الداخل ، انه تفجير الحقيقة التي لا تشبه الا الرعب لأنها أصلية ، تلك الحقيقة التي لا تقال الا في صعوبة القول ، أي في إلغائه أثناء صنعه . الحقيقة تقال عند أرتو عبر تزييق القول لذا تميز عن السورياليين والفضافضيين والاجتماعيين والمدنيين والصاخبين» ، لذا انفصل عنهم هو الباحث عن أصل الأصل ، كتب أرتو كتابة لا تكتب ، وإذا كتبت فلكي تزعج أبدا .

* شاعرة و مترجمة من لبنان .

نحن في صدد البحث عنها. وهذا ما أفكر به بالنسبة إلى الفكر:

أكدوا الوحي موجود.

وثمة نقطة فوسفورية حيث يلتقي الواقع كله، لكن متبدل، متغير - وما الذي غيره؟ - نقطة استعمال سحري للأشياء. وأنا أؤمن بالنايذك الذهنية، بالنظريات الفردية في نشأة الكون.

.....

تنقصني مطابقة ما فيها بين الكلمات ودقيقة حالاتي.

«لكن هذا طبيعي، فالجميع تنقصهم بعض الكلمات، لكنك صعب جدا مع ذاتك، لكن هذا لا يظهر عليك عندما تقول، لكنك تكتب جيدا الفرنسية، لكنك تعبر أهمية كبيرة لما ليس أكثر من مفردات». انكم مغفلون من أدتكم حتى أحققكم، من المتبصر فيكم حتى المتبصر، انكم مغفلون، أعني أنكم كلاب، أعني أنكم تحبون خارجا، تصرون بحدّة وعناد على ألا تفهموا. اني أعرف نفسي، وهذا يكفي، هذا يجب أن يكفي، أعرف نفسي لأنني أحضر نفسي، أحضر انطونين أرتو.

- تعرف نفسك، لكننا نراك، نرى جيدا ماذا تفعل .

- صحيح، لكنكم لا ترون فكري.

عند كل مرحلة من مراحل آلية تفكيري، ثمة نقوب، أحكام، لا أعني بذلك، أفهموني جيدا، في الزمان، بل أعني في نوع من أنواع المكان (اني أفهمني) . لا أعني فكرا بالطول، فكرا بعمدة الأفكار، أعني «فكرة» فكرة واحدة، وفكرة في الداخل. لكنني لا أعني فكرة لباسكال، فكرة فلسفية، أعني التثبيت المتلوي، التصلب والشفاف لإحدى الحالات.

أحسب نفسي في ذمتي، أضاع أصبعي على النقطة الدقيقة للصدع، للانزلاق غير المعترف به. فالروح أكثر هامية من ذاتنا، أيها السادة، انه يتوارى كالأفاعي، انه يتوارى حتى يعتري على ألسنتنا، أعني حتى يتركها معلقة. اني أفضل من أحس بالاضطراب المخدر والمذهل للسان في علاقاته مع الفكر. اني أفضل من كشف دقيقة انزلاقاته الأكثر حميمية، الأقل تشكيكا فيها. اني حقيقة أضيع فكري كمن يحلم، كمن يعود فجأة إلى فكره. اني هذا الذي يعرف خبايا الحسارة.

.....

خلال سلسلة من الملاحظات ومنها ابتعد فكري الآن، لا أستطيع إلا أن أمرره عبر هذه المفردات، المناقضة ذاتها كل هذا التناقض، المتوازية كل هذه الموازنة، الملتبسة أشد الالتباس، تحت طائلة توقفي في هذه اللحظة عن التفكير.

أثناء النوم، أعصاب متشنجة طول ساق. كان النوم يأتي من انتقال الايمان، كان العناق يرتخي، كان العبث يحاول أن يعتدي علي.

.....

لم أصوب إلا إلى آلية ساعات روحي، لم أدون إلا ألم مطابقة خففة.

اني هوة تامة. أولئك الذين كانوا يعتدونني قادرا على ألم كامل، على ألم جميل، على قلق يدين ودمس، على قلق هو مزيج من الأشياء، هرس هائج للقرى وليس نقطة معلقة - لكن على الرغم من ذلك مع حركة اندفاع حادة متقلبة، مستأصلة، هذه الحركة آتية من المجابهة بين قواي وهذه الهوة، هوة المطلق المقدم،

(من مجابهة القوى ذات الحجم الجبار)

ولم يعد ثمة سوى الهوات الضخمة، الحكم، البرد، اذن أولئك الذين نسبوا لي مزيدا من الحياة، الذين افكروني في مرتبة أقل من انهيار الذات، الذين افكروني غاطسا في ضجة معذبة، في سواد عنيف أصارعه، أولئك ضاعوا في غياب الانسان.

.....

نوع من النقصان الثابت في المستوى الطبيعي للواقع.

.....

هل تعرفون ما هي الحساسية المعلقة، هذا النوع من الحيوية المعصرة والمنقسمة إلى اثنين، نقطة الالتحام الضروري هذه التي لم يعد الانسان يرتقي اليها، هذا المكان المتوعد، هذا المكان الصاعق.

.....

تكنم الصعوبة في أن نحسن إيجاد مطرحنا وأن نسترجع الاتصال مع ذاتنا. الكل مغمور في نوع من التندف للأشياء، في تجمع كل هذه الجواهر الذهنية حول نقطة

شعر العاصفة ، الشعراء
يمتطون أحصنة ، كلابا .
- العيون تحثق ، الألسن تدور
الساء ، تتدفق إلى المناخير
كحليب مغذ وأزرق .
اني معلق إلى أفواهكن
أيها النساء ، قلوب من خل ، قلوب قاسية .
حيث غيري يقترح أعمالا أنا لا أطمح إلى شيء
آخر سوى أن أظهر روحي .
الحياة هي أن نغرق أسئلة .
إني لا أتصور الأعمال منفصلة عن الحياة .

لا أحب الابداع المنفصل . كما إني لا أتصور الروح
منفصلة عن ذاتها . كل واحد من أعماي ، كل واحدة من
خططي ، خطط ذاتي ، كل ازهرار مجلدي لروحي
الداخلية نزيل علي .

اني أجد نفسي في رسالة مكتوبة حيث اشرح التنقلص
الحميم لكياني والبر الجنوني لحياتي ، بمقدار ما أنا
موجود في دراسة خارج ذاتي ، دراسة تبدو لي كخيل لا
تبالي به روحي .

اني أتعذب لأن الروح ليست في الحياة والحياة ليست في
الروح ، أتعذب في الروح - العضو ، من الروح - الترجمة
، أو من الروح - تحوير - الأشياء لجعلها تندخل إلى
الروح .

هذا الكتاب أضعه في حال تدلية في - الحياة ، أريد أن
تعضه الأشياء الخارجية ، وأن تعضه أولا «كل
الرجفات الحافظة والفجائية التي هي كالمقص (...)
كل هذه الصفحات متناثرة كمكعبات من الثلج في
الروح . فليعذروا حريتي المطلقة . اني أرفض أن يكون
ثمة فرق بين أي واحدة من دقائق ذاتي . لا أعترف بأي
خطة داخل الروح . يجب أن تنتهي من الروح كما من
الأدب . أقول أن الروح والحياة يتواصلان على كل
المستويات . أود أن أكتب كتابا مزعجا ، كتاب يكون
بمثابة باب مفتوح يأخذ الانسان إلى حيث كما كان أبدا
قد قبل أن يذهب ، باب موصول بالواقع .

كل الكتابة قذارة .
الناس الذين يخرجون من الفراغ والاهيام ليحاولوا
تحديد أي شيء مما يدور في فكرهم ، هم خنازير .
كل النسل الأدبي خنزير ، وخصوصا نسل أيامنا هذه ،
كل الذين عندهم معلم في الفكر ، أعني في ناحية ما من
الرأس ، في مواقع محددة جيدا في دماغهم ، كل الذين هم
أسياد لغتهم ، كل الذين يؤمنون بأن للكلمات معنى ،
وبأن ثمة ارتفاعات في الروح ، وتيارات في الفكر ،
أولئك الذين هم روح العصر ، والذين سموا هذه
التيارات الفكرية ، اني أفكر بشغلهم الدقيق ، وإلى هذا
الصبر ، صبر الانسان الآلي ، الذي يثره وروحهم في كل
الاتجاهات انهم خنازير . (...)

مقطعان من الحقبة السورية

نعم ، ها هو الاستعمال الوحيد الذي تستطيع أن تصلح
له من الآن فصاعدا اللغة ، وسيلة للجنون ، لالغاء
الفكر ، للانفصال ، متاهة الهذيان ، وليس قاموسا حيث
مدعون سخفاء ممن أرباض نهر السين يجمعون
تقلصات الروحية .

.....

لنا بحاجة إلى أنصار نشيطين بل إلى أنصار قلقين
ومضطربين .

مقطعان من

«مسيرة أرواح الذين ماتوا قبل
خلاصهم على يد المسيح»

شاعر أسود
شاعر أسود ، نهد فتاة بكر
وسواس يلاحقك
شاعر ساحط ، الحياة تغلي
والمدينة تحترق ،
والسواء تنقلص لتصير مطرا ،
ريشتك تنقر على قلب الحياة .
- غابة ، غابة ، عيون تزدهم
على شجر الصنوبر المتكاثر .

البحث عن تاهيرا ساوجي عربي!

عندما انتصر الأوروبيون البيض الذين لم يسموا بعد بـ«الأمريكيين» على أبناء القارة الجديدة من الهنود الحمر وحصلت التصفيات والنجاسات، ذهب حكيم الهنود «تاهيرا ساوجي» قبل ١٠٠ عام إلى الكونجرس «ليحتج» على المأساة التي حلت بشعبه وما عانى من جرائم قتل وسرقة أرض.

وكان رجال الكونجرس مستعدين لملاقاته ومواجهته في الدفاع عن موقفهم القاضي بالقول أنهم «رسل حضارة إنسانية جديدة»، جاءوا من أوروبا يحملون أعلامهم على رؤوس الحرايب.

ولكن تاهيرا ساوجي تحدث عن معنى القداسة والهوية والفن والحياة اليومية لدى قبائل الهنود مؤكداً أنه إذا كان قد انهزم عسكرياً أمام الجيش الأوروبي فذلك لا يعني أنه نحض في قناعاته وفي فهمه للعالم، وأنه على العكس من ذلك صار يؤكد خصوصية حضارته وهويته من خلال علاقة ناسه بممارسات يومية بسيطة كاللتنخين والغناء والرسم على الوجوه... الخ من ملامح حضارة عريقة لها فهمها الخاص للعالم.

هذه مقاطع مما يعرف بالنشيد الهندي الأحمر الأخير الذي أعاد كتابته ونشره الشاعر الأورجواني ارنسكو كاردينال والذي كان قساً ووزيراً للثقافة في الحكومة الساندينية.

إنها صورة النضال في عصر الهيمنة للثقافة بزي موجد. إنها الدفاع عن خصوصيات وملامح وقلل تشكل الهوية الأعماق للشعوب... الشعوب التي تعبر مرحلة المهادم الكبرى... ومن بينها شعبنا العربي اليوم.

إننا إذا لم ننتج في تأكيد هويتنا ولم نجد تاهيرا ساوجي عربياً يرسم الملامح الأعماق للوجود الحضاري العربي ويدفع بها في وجه الزل للوحد الجامع عبر القارات اليوم فلن يبقى لنا إلا أن نكون الألسن الفولكلوري والسياسي الأيكزوتيكي «المثير للغريبة» الذي يستهوي الفواج السياح الغربيين عندما يتجولون عبر القارات لقضاء وقت الفراغ.

تاهيرا ساوجي أو النشيد الهندي الأحمر

شعر: ارنسكو كاردينال ترجمة: شوقي عبدالأمير*

إن منزل تيراوا هو الساء الزرقاء الدائرية
(لا تحب أن تكون هناك غيوم بيننا
وبين تيراوا)
أول شيء يجب أن نفعله
هو أن نختار مكاناً مقدماً نسكن فيه
مكاناً حرماً لتيراوا، حيث يستطيع
الإنسان أن يمثل فيه بصمت وتأمل
بيتنا الدائري الذي هو العنق
(عش حيث تتجمع ونحرس الصغار)
في وسط النار التي توحداً في عائلة واحدة.
وله باب يدخل منه كل من يبيء
ومنه مقر الرؤيا.
أزرق هو لون منزل تيراوا
ونحن نخلط التراب الأزرق بباء النهر
لأن النهر يمثل الحياة التي تجري
دون توقف عبر الأجيال.
الجرة الملونة بالأزرق هي قوس الساء
ونحن نلون سنابل الذرة، لأنها سلطة

ذهب تاهيرا ساوجي إلى واشنطن في عام ١٨٩٨
«ليتحدث فقط عن الدين»
(كما قال ذلك بنفسه إلى الحكومة الأمريكية)
ليصون الصلوات فقط.
لم تدهشه قوة الكابيتول
أما مكتبة الكونجرس فلم تكن سيئة
لكنها لا يمكن أن تستخدم لحفظ الأشياء المقدسة
التي لم يعد بإمكانه الاحتفاظ بها في بيته الطيني
(الذي ينهار الآن)
وعندما طلب منه أمام المبنى في واشنطن
إذا كان يفضل الصعود بالمصعد الكهربائي
أو على السلم، أجاب:
«لن أصعد، يكذب الرجال البيض الأحجار
ليصعدوا عليها، أما أنا فلن أصعد.
لقد صعدت الجبال التي صنعتها يدا تيراوا».
ثم تكلم تاهيرا ساوجي وهو في وزارة الخارجية
الأمريكية:

* شاعر ومترجم من العراق.

الأرض.

سلطة تأتينا من الأعلى، من تيراوا
ولهذا نحن نلون السنبلة بالأوان تيراوا.

ثم نهب تيراوا دخان التبغ

قبل لم تكن ندخن للمتعة

إننا فقط للصلاة

الرجال البيض أشاعوا بين الناس

كيف يدنسون التبغ

في الطرقات نحبي كل الأشياء

بأغنيانا.

لأن تيراوا موجود في كل شيء إننا نحبي
الأهار

في البعد تبدو الأهار كخيوط من الأشجار

ونحن نغني هذه الأشجار

وفي القرب عندما نرى خيوط الماء، ونسمع

ضجته،

نغني الماء الذي يجري في الضجة.

ونغني الجواميس، لكن ليس في الحقول

إن أغانينا للجواميس تؤدبها في بيوتنا

حيث لا توجد الجواميس

ونغني الجبال التي صنعتها يدا تيراوا

فوق هذه الجبال، نصعد وحيدين

نذهب لنصلي

منها نرى أن الأعداء نجنيء

أو أن يجيء الأصدقاء

الجبال طيبة للرجال

ولهذا نحن نغنيها

ونحن نغني المضارب لكننا نغنيها

في بيوتنا،

لأننا لم نر المضارب

تلك الجبال المسطحة في القمم

قبل لنا أن أباءنا كانوا يرون

هضابا كثيرة

ونحن نتذكر ما كانوا رأوه هناك

في البعيد البعيد

من أسفارهم.

ونحن نغني الفجر عندما ينهض

من الشرق وتتجدد كل حياة

(لهذا أمر غامض جدا وأنا أكلمكم

عن شيء مقدس جدا)

نحن نغني نجمة الصباح

النجمة مثل الإنسان هي الأخرى

مطلية بالأحمر

لون الحياة

ونغني الحيوانات تستفيق

وتخرج من ملاجئها حيث نامت.

تخرج الظبية أولا ثم الشادن

صغيرها.

ونغني عندما تدخل الشمس

من باب البيت

عندما تصل إلى باحة الدار

في الوسط

ونغني عصرا حيث لا شمس

في الدار

وقد أدركت حافة الجبل الذي بدا

كالجدار في بيت عظيم

نعيش في داخله الشعوب.

ونغني الليل عندما تأتي الرؤى

لأن الرؤى تزورنا أسهل في الليل.

وهي تسافر أرحب حيث تنام الأرض

تقترب من البيت

تتوقف عند الباب

ثم تدخل إلى البيت وتغمره

إن لم يكن حقا أن هذه الأحلام

قد منحت لنا.

لكننا هجرنا الأغاني

منذ زمن طويل

ونغني الليل عندما تبرز نجوم الثريا

التنجيات السبع معا على الدوام

تهدي من أضاع قريته في البعد

(كما تعلم الرجال كيف يصطفون

معا)

إن تيراوا هو أب لكل رؤانا

هو من يجعل قبيلتنا تتواصل

عبر الأبناء.

بالماء الأزرق نرسم شارة تيراوا

(قوسا في قلبه خط مستقيم نازل)

على وجه الطفل

القوس على الجبهة وعلى الخدين

والخط المستقيم فوق الأنف.

القوس هو الانحناء الأزرق الذي

يعيش

فيه تيراوا

والخط المستقيم هو نفسه الذي يسقط

ليمتحنا الحياة

يمثل وجه الطفل الجبل الجديد

وماء النهر ما تطفح به الأجيال القادمة

التراب الأزرق الذي نخلطه هو سماء

تيراوا

(وهكذا يكون الرسم وجهنا لتيراوا)

ثم نجعل الطفل يرى إلى ماء الأنهار

الطفل الذي يرى ذلك

يرى صورته

وكأنه رأى في صورته أبناءه

وأحفاد أبنائه

لكنه يرى أيضا الوجه الأزرق

لتيراوا

مرسوما في وجه

وعلى الأجيال القادمة.

بيتنا - لقد قلت لكم ذلك - له شكل

عش

ولو صعدتم إلى أعلى جبل رأيتم

حولكم

سترون أن السماء تحيط بالأرض

وأن الأرض دائرية ولها شكل عش

لكي تعيش فيها كل القبائل موحدة

عندما تأتي الرياح ريبا تغرق

عش النسر،

ولكن عش الصفارية (طائر أصفر

صغير)

لا تفعل فيه سوى أن تهدده

ولن يصاب بأي ضرر.]

أنهى تاهيرا ساوجي كلامه

وكما أظن، بالنسبة لوزارة الخارجية

الأمريكية

أنه لم يقل شيئا.

أعشور قصائد

يوسف أبولوز*

● قتال آلهة البحر يوم الجمعة

.. قاتلت آلهة البحار ، وخضت

خوض السيد المعروف ،

حتى أن سطرت مع السطور ،

كانني أسطورة

لم تتحفظ في سفر .

● في الاثمنون من حيواتهم يتزوج الكهول

الشمس قبر والثريا رمل

.. ما في الضحى امرأة عليها هذه الحناء ،

والأرض الحبيبة ليس فيها أهل .

الشمس بائعة الهوى ،

وهوأي سهل

.. ان أمشط الذهب العلي

وان أكون النهل .

أي أوفر كاستي لمعش .. وأقول .

ماء حياتنا من ظهر كهل .

● يوم اتسوع المميان

.. والبحر أيضا لا يرى القبطان

سكان الشواطئ لا يرون البحر ،

ولمراء في خسر ، ولكن

ريما ربح الهزيم .. الخسر .

● يوم أعشور الحب

شدت علي حبيتي .. شدت بلادي ،

شد أصحابي علي .

ويلي علي صحي ،

كما ويلي علي ،

إني زعيم عشيرة قليت علي سيوفها

ويكت علي

أكانني نبأ ،

كان الحب آخر ما لدي .

● لا يثقل حجابك إلا يوم سبت

فكي حجابي وامنحيني اسمك السري

اني قد اضعت مراكي ،

بين الموانئ في طريقي لالتهام الفجر .

● الأحاد يُفترع النهر

كم عمر جوعي ،

كم رأيت من الحياة ،

وكم صفحت عن السواقي

وافترعت النهر .

● لم يحفظ سره يوم الاثنين

هذي حياتي لا ضفاف لها .. ولا

بيتي من الحجر الكتوم

ولا لساني حافظ للسر .

● في الثلاثاء ما أطيب الحصى

فحم أنا .. أطهر لعائلتي الحصى

واقبس بي ظلي ،

ولا أدري بأي تائه في القفر .

● لماذا تشح البشر في الأربعاء

خلدني الى مثوأي يا أبتي .. فقد

يتمتني رجلا ،

وصنت المراء في طفلا

كثير اللعب في الدنيا ،

وما الدنيا سوى دلو

شحجح البشر .

● الخميس ، عادة ، وقت للحمي

هلا رأيت كما أرى ؟

الشمس كمثري بعين أخي الضريع ،

وقرص ثلج للمصاب بنوبة الحمي

وقرش فضة

أو قسبر .

* شاعر من الاردن .



أبطال وهميون لأدوار صغيرة

فتحي عبدالله *

ويوزعون الشار والأزهار
ويتشرون في السباق
على الخيول
المراهنون يتركون لهم
بعض المقاعد
وبعض القمصان والمياه
بينما هم يسرقون ملابس
اللاعبات
وقبعات من يفرحون
ويعرضون كل ذلك
أمام المقهى
الشرطي لا يتبعهم في الشوارع
الضيقة
ويذكرهم أمام المثلثات
كأبطال تراجيدين
لم تصادفهم الحرب
فغرقوا جميعا
في سفينة واحدة.

ويوزع المعاطف على
الهييين ويسألهم:
أن يتركوا له مكانا
حتى يدفن القتلى
أو المسوسين بالنجمة الأولى
فقد أخذ القرصان
خرائطهم
والعدسات الكبيرة
 ووضعهم في صناديق
للبرتقال
حدث عمال الميناء
عما أصابهم من جنون
يخرجون جماعات الى الصيد
لا قوارب ولا أسماك
لا ذكر ولا أنثى
قد يصرخون أثناء نومهم
من القطار
وفي الصباح
يهللون في الحدائق العامة

جيتارات كبيرة
ومغنون بملابس من
القرون
الأولى
ياخذون أذاننا
بين لحظة وأخرى
ما يملكونه من إشارات
عالية وقمصان مفتوحة
الأزرار
وكنائس يدخلها
الشحاذون
وبنات آوى
وربما منفيون من ممالك
تحرسها الصحراء
يذهبون جميعا الى حانة
فقيرة
نادلها يعمل قوادا
في آخر الليل

* شاعر من مصر.

العدد الخاص بالشؤون - يناير ٢٠١١ - نهوض

العصف والأزل

حمدة خميس*

(الصب ليس وحده الحب لكن اسمه يخفي لي
ثناياه أسماء أخرى متعددة إنه الموت والثرة التي
لا تزول ولا تتحول الشهوة المحض الجنون
العاصف والنواج !)

سوفوكليس

ترخي جذائلها لمسرة الأمواج
وتبترد
بطفولة الماء إذ يلهو
غير مكثرت إلا بسطوته
وقنعة الأزرق.

كان الصيف مبتدأ
يرخي مساءاته للهمس
رأت فيها رأت
عراقة تطوف بين الزرقة والمساء
تنيش في أروقة الأقدار
عما تشي به الاصداف.
نادت إليها عراقة الغجر
قالت لها العراقة : يياضك..

ألقت يياضها

فألقت العراقة

خمس صدقات

كانها طلاسـم وظل

قالت لها المرأة :

ماذا ترين ؟

قالت العراقة :

أرى ما لا ترين

فأطرقت..

وكذبت حدوسها

وكذبت

وشاية الدود !

على رصيف المساء

كان الشاي أزهي من نبيذ

في غبطة الدنان

يدها على يده

نادت عليه في لجة الشroud

وكان يشرب ما اختمرت به

شظاياها

قالت ستهبها للنسيان

وقالت :

(ثمة مدن

تسكن التباريح

وثمة منافي

في الوطن !)

كما نخلة

موشحة بوحدها

مقصية في التيه

تبعثر ارتعاشاتها

وتختلج

تاركة للريح

فوضى ذوابها !

سرد النشوة

وكان..

أن خرجت المرأة من

صلصالها

ذات مساء

انفطرت فيه الأكوأ

والأصيل

والجسد

وتناثرت فضة الله

على رؤيا من الياقوت

المدينة

سليمة العشاق والمراسي

خارجة في أوج نشوتها

من الماء... ولم تبطل

متوجة بتواريحها

العثرات

.. ومال غسق

يظللها من الرضاء.

كيف تنامت إليها

مدائن الفضة

قلاعاً من رصاص

... ..

وغابت في حضورها

مججلة بحكمة الماء !

سارت

على أطراف أوهامها

وما تبقى في شعبة الحلم

من ذواية الأفرول.

ذهبت تنوء بغربتها

الى وطن

قيل لها .. وقالت :

- إنه الوطن

هكذا أسموه لها

وأسمته

ألقت تحية العائد

من صحرائه

لم يأنس بها ماء

ولا ناراً

لكنه غمغم برطانة ..

فأجفلت

وحطت على تيهها

قالت : أعرفني ؟

فأدركت أن الحضور

غياب

متمرغ في جدول من

من يمي

إلى جنة الحب

القلب أم الجسد

من يغادرها أولاً

تاركا في الفضاء

حسرة

لا نتحد !

سرد البوحشة

قلت :

هذه هي المرأة

سليمة النساء

ولدتها امرأة..

ولدتها امرأة..

ولدت

من زهرة ونار

ألقت عليها قميصها

موشى بجرائر العصور

قالت لها : ارتديه

ارتدته ..

لكن جسدها

ظل صغيراً

وبرئاً

والثوب لا يتسع

لنقايتها

فخرجت عليه .

قالت تحية

إلى مدن من فضة الأحلام

مستفتح أبوابها لطفلتها

التي جاءت إليها من

* شاعرة من البحرين تقيم في الامارات . متمرغ في جدول من

الأيام

ولم يش به الشاي

في هذه المساء

ولا الأصداف

في حكمة العجر !

سارا مشبكين

بينها وجيب تسمعه الأرض

وتهمس به الأشجار في ارتعاشاتها

لاهي.. كانا

لاغيين

بما يوحي به

وما لم تهمس به

إلا سريرتها للظل

... ..

وحين مسها

أجفلت..

واختض ماؤها

وانشق صدرها

عن نجمة

وقفر

وبحر

عاض كل ما غاض

واعى

تاركا فضاءها كيفا

فلن تر حولها

إلهة حولها .

سرت إليه

كانها سهوب من النشوة

وغابات من الحنين

كانها..

إذ تسري إليها

حممة خفياها

شهوة الطين

إذ يغمره الفيض

لوماده ذاكرة التبيذ

يحف به نهران

من لبن وصندل

سرت إليه..

فانفطرت مرامياها

عن سبع

ومادت بها المحيطات

كم مر من زمن

وهي مجلوة بالهواء

وكم رماد سوف يجللها

لم تهمس به عرافة

ولم تحطه الاقدار في غيبها

أو تنشي به همسة الودع !

يا لتلك المرأة التي

من نبيذ واقاح

يا لذلك الرجل الذي

من بروق !

مر كما سحابة

واختض برقها من الجهات

سرت رعدة المأخوذ في كيائها

مسحورة بطلسم كأنه المسك

وقدس الزعفران.

رافلة بفيضها

دافقة كما يشاء الماء

وكان جلرا ظامنا

يعبها في غيبه من الدهول

كان الزير جدد

والؤلؤ

والزعر البري

وكانت النضوج

والأحقاب

والعنبر

في جسد !

همست له في لجة الهائم :

تبارك الرحم الذي

كوّرت في جلاله

تبارك التكوين والميلاد

تبارك ما يحيطك

وما يتقد تحت إبطارك

تبارك كل خيط شدّ إلى خيط

وكل حلم نام على ثيابك

تباركت بقطتك

ومنامك

مجلسك

وفوضى قدميك

أنت الذي فحولة البروق

وأثوثة السحب !

ما الذاكرة ؟

ما التسيان ؟

ما اليوم ؟

ما قبل التواريخ ؟

هو كون قابض على صولجانه

وهي الضياء

واختزال العصور

والسرمد !

سرد المتتهى

كان صيفا

غارقا في لجة القلب

حين تراءى ..

يجمع الوضوح بالمهم

وياوي الشتات بالطمأنينة

كما قدرة الغموض كان ..

يقول للهوى : كن

فيتكور من سديم.

كان صيفا

موغلا في البهاء

والقفولة

والغيش

متمتجا بالبحر

والنبض

والبنفسج

أي تجاسد كانا

وأي تناسج

وأي تواطؤ

على الموت

حين قالت

أحبك !

هل كانت هي

سليلة العرافة

الناشرة في الغيب

وشايتها ؟

كيف ألقى عليها

بطلسمه

واستلها من بذرة العرافة

وميسم العجر ؟

ها أنها في غيبه الوحشة

بين مدارين

تهندس الرهبة

وتعلي النضوج

الريح لا تؤثي

والموج يغزل الهدوء .

ها أنها تظل بعده

تضيء على قسم

لا يعثرها الكشف

لعل تائها

في غربة الثلج

يأنس نارها

لعل العشب يألفها

والطير..

والرطب البهي

والبحر في شجوه

وفتنة المرجان.

وحدها المحيطات نائية

والبيت

في الرهج الذي يخبو

وحده القلب

مضطجعا في الظهيرة

وحده

... ..

الجسد !

«آرش» صاحب القوس^(١)

النص : سیاوش کسرائی

الترجمة : محمد اللوزي *

الْيَرُدُّ يَسَافُطُ
 الْيَرُدُّ يَسَافُطُ عَلَى الشُّوْكِ وَالْمَرَمَرِ .
 الْحِجَالُ صَابِئَةٌ
 وَالْوَدْيَانُ صَابِئَةٌ
 الطَّرِيقُ عَيْنٌ أَنْظَارُ قَائِلَةٌ تُصَلِّمُ أَجْرَاسَهَا . . .
 يَمْلَأُ صَوْتُ الْعَمِّ التَّيْرُوزِ (٢٤) :
 فُلْكَى أَيْ حَذٌّ وَمَسَافَةٌ ؟
 أَيْ . . . أَيْنَ السَّاعِدُ الْفُلَاذِي ، وَالْقَبْضَةُ الْمُؤْمِنَةُ ؟
 «كَانَ جَيْشُ الْفَرَسِ فِي هَرَجٍ يَبْعَثُ الْأَلَمَ
 وَتَجْمَعُ مِنْهُمَا مَتْنَى وَثَلَاثُ
 الْأَطْفَالُ فَوْقَ السُّطُورِ ،
 وَالْقَتِيَّاتُ عَلَى الْكُؤَاتِ ،
 وَالْأَمَهَاتُ الْحَزَنَاتُ قُرْبَ الْأَبْوَابِ .

[illegible]

هَكَذَا فَاقْبَحَ الرَّجُلُ الْعَدُوَّ،
أَنَا أَرَأَيْتَ مُحَارِبَةً رَجُلٌ حُرٌّ،
مُسَهَّبٌ الْوَحِيدُ فِي جَعْبِي جَاهِزٌ،
لِإِمْتِحَانِكُمْ الْعَرَّ.
لَا يَهْنِي السَّبَّ،
أَنَا أَبْنَى الْكُدَّ وَالشَّعْبَ،
مُطْلِقٌ كَالشَّهْبِ،
كَالصَّبْحِ الْحَاضِرِ فِي الرُّؤْيَةِ.
أَنْعَمُ أَمْرٌ،
وَالْبَقَايَا الْخَبِيسَاتُ فِي الْأَمْرِ
الْأَحْرَارُ فِي الْأَمْرِ
الْأَعْدَاءُ فِي أَمْرِهُمْ يَتَنَاقَرُونَ،
وَجَلُّوا أَخِيرًا مَا يَتَنَقُّونَ
لَا رَأَتْ أَعْيُنُهُمْ يَوْمًا بَيًّا.
الْأَعْيُنُ جَاكِظَةٌ صَوَّبَ كُلَّ الْجِهَاتِ،
وَهَمْسًا تَنَاقَلَتْ الْأَفْوَاهُ هَذَا... الْخَبِيرُ.

«لَيَكُنْ مُبَارَكًا ذَلِكَ الدَّرْعُ الَّذِي ارْتَدَا فِي الْحَرْبِ،
لَيَكُنْ صُرْحًا تِلْكَ الْخَمْرُ الَّتِي احْتَسَاهَا يَوْمَ النَّصْرَةِ».

وَفِي هَذِي الْمَعْرَكَةِ،
وَفِي هَذَا الْأَمْرِ،
قُلُوبُ النَّاسِ فِي قُبُضَتِي،

أَجْرُ اخْتِفَارٍ،
سَهْمٌ مُنْطَلِقٌ سَيَحْدُدُ الْوَلَنُ!
إِنْ سَقَطَ عَنْ قُرْبِي،
ضَاقَتْ عَنَّا الدِّبَارُ
عَمِيَتْ فِيْنَا الْأَمَالُ،
وَإِنْ انْطَلَقَ بَعِيدًا،

★ مترجم واكاديمي من المغرب.

أَمَلُ النَّاسِ الصَّامِتِينَ ظَهَرِي،
وَقَوْسُ النَّبَاتَةِ فِي يَدِي.
أَنَا صَاحِبُ الْقَوْسِ وَحَابِلُهُ
أَنَا ذِيهَا بَنَاتِي
مَا رَأَى السَّمَاءُ بِقَمِي الْجَبَلِ،
وَمَقَابِي حَيْثُ الشَّمْسُ الْبَارِغَةُ،
وَكَيْ سَهْمٌ مِنَ النَّارِ،
وَتَمْتَلِكُ الرِّيَّاحُ لِأَمْرِي الْجَارِي.

«وَحِينَذَلِكَ،
تَمَدَّدْتُ بِنَفْسِي أُخْرَى،
رَافِعًا رَأْسِي:

«سَلَامًا... أَيُّهَا الصَّحْبُ اللَّاحِقُ،
سَلَامًا أَيُّهَا السَّحَرَا
مَدِي أَعْيُرُ رُؤْيَاكَ لِدَاؤُنِي
نَسَمًا بِالشَّمْسِ الْمُخْتَبِيَةِ، الْغَيَاضَةِ بِالْحَبِّ، الطَّاهِرَةِ الرَّؤْيَا
أَوْشِي سَمِيحَ السَّهْمِ رُوحَهُ
وَتَلْفِيهِ دُونَمَا يُنْطَلَعُ.
وَصَلَاةُ رَجْعٍ عَلَى الْأَرْضِ،
وَيَسَطُ يَدِيهِ صَوْبَ قِمَمِ الْجِبَالِ:

إِطْلُبِي، أَيُّهَا الشَّمْسُ، يَا مَوْثِقَةُ الْأَمَلِ
طَلْعِي، يَا عُنُقُودَ الشَّمْسِ
تَسْتَعِينُ جِيَانِي، وَأَنَا طَلْمِيءٌ يَلَا فَرَكَرُ،
إِطْلُبِي... وَأَبْذُلِي السُّقْيَا، حَتَّى تَرْتَوِي الرُّوحَ».

أَكَاثَرُ الْأَرْضِ صَامِتَةٌ، وَالسَّمَاءُ صَامِتَةٌ،
وَكَاثَمًا أَرْفَعَتِ الدَّلْبَا السَّمِيحَ لِحَيْثُ أَوْشِي.

إِن كَانَ الْأَعْدَاءُ يَتَسَيَّمُونَ سَاخِرِينَ فِي صَمْتٍ.

أَفْسَحُوا لَهُ الطَّرِيقَ،
وَنَادَاهُ الْأَطْفَالُ مِنْ فَوْقِ السُّطُوحِ،
وَدَعَتْ لَهُ الْأُمَهَاتُ،
وَمَنَحَتْهُ الْغَنَائِيَّاتُ،
فُتْرَةَ الْحُبِّ وَالْوَقَاةِ.

أَمَدُ الْخَطْبِ وَالشَّوْهِرِ... يَنْقَلِبُ ٢٠٠٠ نَهْجِي

«لَكِنْ أَوْشِي،

ظَلُّ صَامِتًا

ثُمَّ اعْتَكَلُ قَجَاةَ جَانِبِ «الْبَرْزَةِ» (٤)،

وَقَبِي إِثْرُهُ،

أَتَهَمَرْتُ حُجْبُ الدَّمْعِ».

«فِي الْمَسَاءِ،

عَادَ قَصَاصُ الْأَكْرَعِ عَنْ أَوْشِي،

مِنْ قِمَمِ الْجِبَالِ

بِقَوْسٍ وَجَعِيَةٍ خَالِيَةٍ،

دُونَ عِلَامَةٍ».

«مَتَّحَ أَوْشِي الْقَوْسَ رُوحَهُ،

وَأَنْهَى عَمَلُ نَصَالِ السِّيُوفِ،

إِذْ وَجَدَ الْقُرْسَانَ،

وَهُمْ يَسِيرُونَ فِي وَادِي جِيحُونِ

سَهْمًا رَافِعًا فِي جِلْعِ شَجَرَةٍ جَوِيٍّ عَتِيقَةٍ،

هَنَكُ،

رَسَمُوا حُلُودَ إِيْمَانٍ وَتَوَارُفٍ».

سياوش كسراي

Seyayoh Kasrai

ولد سياوش في كسراي عام ١٩٢٩ بمدينة اصفهان. وحصل
على الاجازة في الحقوق من جامعة طهران
- عضو مؤسس لاتحاد الكتاب الايرانيين في الستينات.
- صدر له بعد ديوانه أو (الصوت): منظومة أورش كما تكم
(أورش صاحب القوس)، التي تمثل أول جملة في الشعر
الفارسي المعاصر بعد الشاعرة الفارسية، يتناول فيها
أسطورة كرش البطال الإيراني في جيش منويهر، الذي هزم على
يد القورانيين الأتراك. ولكن يسخر الأعداء، عرضوا على
منويهر أن يحدد حدود إيران بسهم يلقه أحد أفراد جيشه،
فتقدم كرش وأطلق السهم

الهامش

- ١- عنوان المنظومة باللغة الفارسية: «كرش كسانكر»
- ٢- القورانيون مجموعة من «نوروز» - اليوم الجديد وهو أول يوم
في السنة الإيرانية التي تبدأ مع بداية فصل الربيع (٢١)
مارس)، وهو عيد قومي في إيران
- ٣- الهبة أو عبقاء: سيات كل يساعد في إشغال النار في
صلوات الديانة الزرادشتية
- ٤- البرز: سلسلة جبال تمتد على طول الساحل الجنوبي لبحر
حزر (بحر قزوين Cas pian Sea) تمتد نحو سلاسل
الجبال يرتفع في خراسان. أملي التلم الفركتية الممتد في هذه
السلسلة يرتفع بـ ٥٦٠٠ مترًا وتغطي الثلوج
والموت فيها وتنخفض هذه للارتفاعات عند الحدود الاتحادية
لتنمو إلى كثبان من الرمال

نصوص

عدنان الصانع*

- ***
الحبل الذي مدوه حول عنقه
استطال بالصراخ
ثم انقطع
من سقط قبل الآخر

تربع المربع متنهذا على أريكة الصفحة:
كان يمكنني أن أمضي معك الى الأبد
أيها المستقيم
لولا أنهم أغلقوا علي أضلاعي

لافتات تنعدم
بغاية من الشعارات
اختلفوا
من يتقدم الأول؟
ثم تشابكوا بالأيدي
ثم بالهراوات
ثم
سقطت اللافتات
ولم نر نحن المحتشدين على جانبي الطريق
سوى غابة من البنادق
تتقدم مشككة
بانحائها

لحظة الانعناق الخاطفة
بهاذا يفكر السهم
بالقربة
أم
بالحرية

أنحني كالقوس على نفسي
ولا أنطلق
أشياء مزرة تشدني الى الأرض

باستثناء شفتيك
لا أعرف
كيف أقطف الوردة

لا تقطف الوردة
انظر ...
كم هي مزهوة بحياتها القصيرة

صافنا أمام رحيلك
كنسر يخفق في مواجهة العاصفة
بينما يرشه يتناثر في السهوب

متكيا في ورشته
يصنع هذا التجار الكهل
توابيت للناس
ينسى التفكير بموته
الألفة تفقده الاحساس

لن يطرق بابك
ثانية
فإلام ستجلس منتظرا
في الدار
توهك الصدفة بالتكرار

كم أضعوا من وقت وورق وأرصعة
أولئك الذين شنوني في المهرجانات
والمراحيض والصحف
أولئك الذين لاحقوني بتقاريرهم
السرية من قصيدة الى حانة
ومن وطن الى منفى
أولئك
كم أرثي لهم الآن
حياتهم المخاوية
الى حد أنهم لم يتركوا منها شيئا
سواي

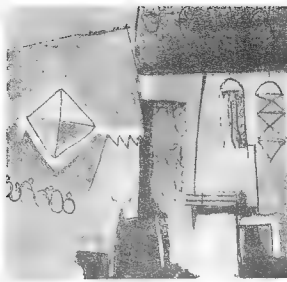
أطرق بابا
أفتحه
لا أبصر إلا نفسي بابا
أفتحها
أدخل
لا شيء سوى باب آخر
يا ربي
كم بابا تفصلني عني

أقل قرعة باب
أخفي قصائدي مرتبكا في الأدراج
لكن كثيرا ما يكون القرع
صدي لدوريات الشرطة التي تدور في
شوارع رأسي
ورغم هذا فانا أعرف بالتأكيد
أنهم سيقروءون الباب ذات يوم
وستمتد أصابعهم الملدرة كالكلاب
البوليصة الى جواربي قلبي
ليتنزعوا أوراقتي
و.....
حياتي
ثم يرحلون بهدوء

في بال النمر
فراش كثيرة
خارج قضبان قصصه
يقتنصها بلعابه

يأبرته المائية
يخيط المطر
قميص الحقول

أصل أو لا أصل
ما الفرق حين لا أجذك



بريشة عبدالله حماس، السعودية

نواحل آخر القرن

بوجمعة أشقري*

كلما تهاطل المطر
على الدار البيضاء
ترتدي النواحل السواد
يكثر الركض
وتمتليء العيون
بالاشتھاء...

عقم آخر القون..

غزالة أنت
تركضين بحثا عن الأصدقاء
وفي عفتك السوداء
تحملين صورة صديق
ما زال بعيدا
وحبوب منع الحمل...

امييلي

عندما قبلتني
وربما لآخر مرة
قالت
وهي تلوح لي بيدها
مودعة
من وراء زجاج المطار:
القبلة
أشف من
الحجاب...

مسرة أخريس

نصف ساعة من فضلك...

تمرين بعكس الريح
أقوى من العطر قامتك المأهولة
بالرغبة.
ويمثل ما للضوء من سرعة
أمشي بمحاذاة
حتى لا تسبقني إليك
مواعيد السفر...

مراوغة

الطاولة التي بيننا
قنية البيرة
رائحة القهوة
والكلام الذي يسطع
من شفاهنا عن الأصدقاء والصدقات
وحتى الرؤيك
أزحت الطاولة قليلا...
اعتادك
.....
.....
.....
بعد حين ستغادر الحانة
وما أريده الآن
تسألني عنه عيناك.

نواحل الدار البيضاء

دانما

عهد قديم..

لم يعد
يلد
أن تشرأى
في زرقه السرير الفارغ
إلا
من وسادتين
ومن حرفين
قديمين
تعاهدا
على
العناق
والوصل
كحرف الواو
بين النون والكاف...

هدوء...

من بعيد.. أراك تبسمين
دائما نحو السفح
تنزلقين
لكنتني من قريب.. أراك
تقبلين
شفتين مبللتين
بالنيذ.

* شاعر من المغرب.

لعدد الحادي والعشرون، يناير، ٢٠٠٠، نزهة

الموت

باسم الله الكلاوي *

ولا يحمل سيفاً
لربما منخاس صغير صديء
يلوح به كطفل صغير
وعندما تضحك منه

وعليه
سيقترب باسماً
ويثقب قلبك!

الموت قلعة
بلا فرسان ولا عرائس
الريح فقط تقرع الأبواب
وعندما تدخل أنت
لا تبحث عن شيء
فليس ثمة إلا ريح قارسة
تجوس المكان!

الموت ضباب
يغطي البحر الكبير
لا قوارب هناك
لا عجائز ودودات أو نزقات
فقط: التيه

وحداق الصمت!

الموت شيخ جليل
بشوش وحيي
بمسبحة خضراء
وعندما تبكي خائفاً
سيهدهي من روعك
ويقلبك
ودوناً نامة
ستبعه عبر الدخان
وتدخل المملكة!

لا تخف كثيراً
عندما يأتي الموت
فإنه سيعمل لك فتاحة كبيرة
لتقضم
منها أيها العجوز
ولتعب صوب الله!

تجملجل في طريق الثلج بعيداً
إلى السهوب المعتمة
بقانوس وحيد!

الموت عروس المريض
تزف إليه في الليل بشوبها الأبيض
يمتنقان بلوعة
ويغته ، عن عيوننا ، يغيبان!

الموت بحر
بحر كبير بلا شمس
لا حيتان فيه ولا تماسيح
فقط أسماك الله الصغيرة
يعلوها قمر جهي!

الموت راقص
وفارس خجول معاً
يرقص ببطء داخلاً



دعها باردة
هذه الغرفة
فهي ميدان صراع قريب!

دعها خالية
واقترب، اقترب كثيراً
في سرير العجوز المحتضر
واشعل شمعة هادئة!

ها هو الصمت يرين
عما قريب سيحيي الموت
فافتح له الباب
وأترشموعاً كثيرة
ودفيء العجوز جيداً
ذاك لأن انفاًس الموت باردة
ولا يعلم أحد من أين هو يأتي
لربما كنا نحمل إلى بيته
حزم حطب كثيرة!

الموت سكوت
شجرة عتمة وارفة
فيها عقبان كثيرة
وعندما يحين دورك
أيها الجندي في جبل الثلج الأبيض
فالعقاب ينطلق
ويلحظة خاطفة
يأتي بك
لتسكن العتمة!

الموت أيضاً عباءة سوداء
مرصعة بعيون كثيرة
ترمش ولا تبكي
هادئة ومتهممة
وعندما تقضم أحداها
فإن أحدهم يسقط
ربما قريباً منك!

والموت عربة بأجراس

* شاعر من العراق.

مقاطع من صداقة الأشياء محمد عزيمة*

وأنا بصوتي المعدل الأوتار.

**

صداقة الأمل

الأمل بمفرد مفرده وأنا جميعا،
غريبان لا نتعاشر أبدا،
ولن نتعانق أبدا، مادامت الأرض الضيقة
تتسع وتتسع دون نهاية
لأفراد اليأس وأفراد المقت
ولذا تنهاوى وتنهار،
الأمل بخلاتيله المصفوفة كالشمع
وأنا بأوزاري المخروطية الخضراء.

**

صداقة سؤال جدي

لماذا بأوراق الخريف

فقط،

تلعب الريح ولا تستحي

من صوت قهقاب

وصوت أنثى قادمة

أرجوك يا مجنون
أن تبقى وحيدا وتمشي
وحيدا وحيدا.

**

صداقة النحس

النحس جميعا وأنا بمفرد مفردتي،

نستقل حافلة آخر المساء

ويبدو أننا قد نتوقف

عند باعة الأشياء المخروزة

وقد نعب وديانا وجبالا وسهولا وجسورا

ثم أرصفه،

ويبدو أننا قد نشاهد أبطالا منشورين

في الدكاكين وفوق التلال

المجاورة.

ويبدو أننا قد نهدهم:

النحس جميعا بيا ليديه من طاقة على

الدقة والتعق.

وأنا بمفرد مفردتي بيا لدي من قدرة

على الضنجر.

صداقة الماء

الماء جميعا وأنا بمفردتي،

لا تكف عن التزجرج والريان

بين العباد تارة،

وتارة بين مفاصل الأشجار اليابسة

مثل ضائعين يبعثان عن

دكنة للجلوس

الماء بوجهه القضااض ولحيته الزرقاء

وأنا بشواري الدافئة مثل الحشيش.

**

صداقة المحمأة

... وأبدأ محو ما دونته منذ أسبوع وأكثر

تاركا على الورق

بقايا ممحاة جديدة لا ترى النور إلا عندما

أكتب بقلم رصاص،

المحمأة جميعا يحجم يشبه النعال

وأنا لوحدي بقامة تشبه القدم.

**

صداقة الأسرار

الأسرار جميعا وأنا بمفردتي

هذه المرة،

نلمق الناس فردا فردا،

تنوشون بأذانهم سرا وراء سر

ويحدث أن تبقى في الصدور طويلا طويلا،

لكن يحدث أيضا أن تتجمع

مثل أرثال النساء فوق دروب الترياق والعنبر،

الأسرار بألوانها الحامضة

وأنا بقميص يشبه الليل.

**

صداقة النار

النار بمفرد مفردها وأنا جميعا

نتلاسن حيننا مثل ضربتين أخذتين بأطراف

زوج نحيل نحيل

وحينا آخر نستغيب أصدقاءنا وأحدا وأحدا

ونشتعل بين أوراقهم القديمة

مثل منارتين على شاطئ مهجور،

النار بشياها العذبة مثل

ريق فتاة،

* شاعر ومترجم من سوريا يقيم في طوكيو.

ذاكرة بصريانا

خضر حسن خلف*

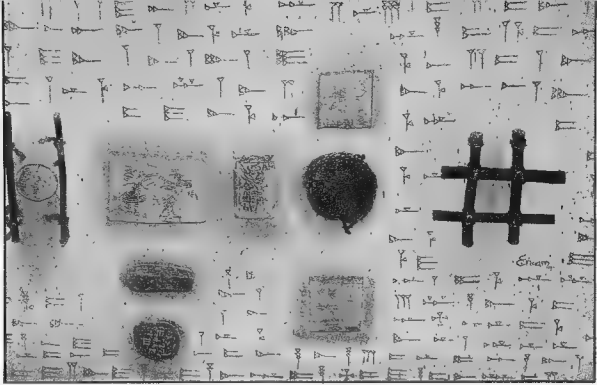
«لن تجد ارضين جديدة ولا بحارا اخرى ، فالمدينة ستبتلعك» .. كتاب

لست وريثة أحد
وعلى الرغم من أن خاصرتك مخومة بالرصاص
فما زالت ذاكرتك
تخزن جديد حكايات السندباد
وتروض جموح الصعاليك للاصغاء إليك
مازلت متورمة بنهارات طوال
تستافين علاماتها المطفأة
فما إن تبدأ أشركك بالطواف
حتى يسفر وجهك القرميدي
عن إضاءة مختلفة
* بصريانا : المدينة القديمة

مدينة الحلم

بعد سبع ليال
ونهارات ستة،
المدينة الهلامية التي طوحت بالرؤوس
اكتملت رؤياها في ذاكرة الصعاليك
فامتشقوها جميعا
حلما واحدا في دروب الغربة
كشفت عن رغباتها للقمعر
واحتمى بعربها المدانون
انعطافاتها في الفراغ
سلم للهروب
والتغير فيها يمس الذوات
علاماتها الفارقة
لا تخفي غير رغبة أوقضيضها
وخطابها المعلن عزف قيثارة
المدينة التي نادىها الصعاليك في الخفاء
شبهها العاهل تحت سماء قرميزية
كتلك التي في الحلم
ولكن
على شكل سرج حصان

الأبادي التي بعثرت زهوها في المدى الشاسع
والعيون التي انتعشت بالمهاج
والقلوب التي سورت إلفتها بالخراب،
تمنحني هذا المساء
تحت شجر المطر الأذاري
إكليل الفراغ المزخرف
وأسى،
لا شكل له ولا حدود
يطمأنني التاريخ ببحه حنجرته التي امتلأت بالملح:
لست وريثة أحد
آدم استباح ملتقاك
تحت شجرة الألفاظ
فمنحك زهو جغرافية الروح
ومعادن المعرفة
لست وريثة أحد
رسلك أهلكوا بالشجن
من أجل فتنة اصغائك للمصحراء
فتشروا باقات لواعجهم في عرض البحر
وأغاروا على منبت الروح بالغناء.
عينك محمرتان
أي انتعاش حلوه غير توقد أبصارهم
في اخضرار شعرك حتى المصب؟
لست وريثة أحد
ونديمك اللدود
الذي وزن فبذبات أثرك
بميزان خلوته تحت ابطيك
خاض به «خيز حاف» دوارات الرمل
فانصهرت جلده المذبوغة باللفح
حتى أنك بمغزل اللغة الشائكة
وبوشاح الزهد
يستر جنبك اللذين وطأتها حوافر الزنادقة



بريشة الفنانة:
إنعام اللواتيا
سلطنة عمان

الحجرة

نبيل سبع*

الحجرة، بعضها كان قد هبط على جدار، فثبته في المكان ذاته على الجدار. بضربة كتاب أو عقب حذاء، في حين أن بعضها الآخر مازال يحوم فوق رأسي في انتظار ضربة مشابهة على جدار ما.

أفعل شيئا ما، في الأغلب: الهو. لابد أن أحدا قد رافقتني النهار كله قبل أن أصل إلى المساء. واصطدم بهواء الحجرة. ورائحتها حالمًا وطشت العتبة قادمة من هواء الشارع. ورائحة الأشياء التي بالضرورة، ليست في. المسافة قصيرة دوماً مع أية صداقة، وأعتقد أن الصداقة دقيقة تماماً ومديدة وحين تنفرش. فلنأبى بالضرورة، تتلاشى، لقد وبلت الحجرة منذ قليل. واصطدمت بالهواء والرائحة اللذين لها. ولم أنجبه إلى النافذة لأسرب خيط هواء من الشارع، أو رائحة شيء يرف في الشباك، انكمشت فقط. في عقدة ما من الحجرة. متحدثاً إلى نفسي عن بشر كثيرين قبلي. فضا حيواتهم في حجرات بلا نوافذ لمجرد أنهم كانوا خائفين من خيوط هواء غريبة. وروائح غازية قد تتسلل فجأة بين أنفاسهم المطمئنة في العتمة. أو تجرهم إلى كائن خارج الحجرات.

بشر بدائيون. مطمئنون في الوضوح، عاملوا الأرض بالقراسة، والصبر، وتلمسوا الحياة بعريهم، دون أن يجدوا وقتاً لارتداء ملابس أو لغة، وقفاً تحت أشجار كريمة لم تستأثر وحدها بالثأر أو الظل. وحالما رفعوا عيونهم إلى الثأر الناصجة. وقعت بلفظ في أفواههم دون أن يقذف غصن

(١)

يبر المساء كل يوم من هنا، مائلاً على كتفي كمادته، ضوء هائل لم يعكسه وجه المرأة كما ينبغي، والأرجح أن مهمة تصنيفه في هذا الوقت من كل يوم، قد أسندت إلى خلفية المرأة، في حين يبقى شيء ما في الجدار الذي أعني من الخدمة، لمساء كامل، سيمر، عمنى من المفترض دخوله... أصدقاء ينتظرون زيارة سريعة، وذات بهاء كلي، وربما رغبة الحذاء في الانتقال إلى قدم أخرى تحقيقاً للأفضلية، هذا الحذاء الذي التقيته بالصدفة وأنا خارج للتنزه، وزرته في اليوم التالي كغريب، ألقيت عليه نظرة عاجلة، وكلل الذين يجدون في النهاية أعضاء كانت تخصهم، دفعت يدي: بضع دقائق.. بضع ستيترات. ويضع أوراق كانت في جيبي، لا يتسم أخيراً، وتغلو الشوارع مغامرة.

(٢)

أنا في مفصل ما من المساء. معقود في الحجرة التي تقيض بالأفاسي. كلما انفرشت أطراف خارج راحتيها. الاطف دقائق عاتمة في الهواء. أفلتت توا من الاخلاص. دون أن أدري لم أبدو سعيداً كلما لمحت دقيقة تفلتت: قد انقطع فجأة عن فعل ذلك غير أنه سيكون للفرص ذاته: الافلات. أظن أن سنواتي كلها تعوم الآن في هواء هذه

* شاعر من اليمن:

العدد الماضي واليهون. يناير ٢٠٠٠، تونس

بحجر، كانوا يختفون مع اختفاء الشعاع، ويعودون عند الصباح عائمين.. عائمين.. عائمين، كالغيوم، يرحلون في الأرض نظراتهم، تتكون كائنات وأحجارا، وسحابا.

.... الحياة كلمات قليلة، ونظرات..

بعد ذلك يعودون الى حجراتهم عند الغيب، مصطحبين نفوسهم فقط، ويومهم الذي لم يثبتوه على جدار، كانوا قد فعلوا ذلك للمرة الأخيرة. حينئذ أشرقوا على حجراتهم عند الغيب، انتشوا الى الوراء، وسرحوا في الأرض نظراتهم الأخيرة. فامتلات البسيطة بالرياح وأمسانا. وعندما استيقظوا آخر مرة، قبل أن يفتحوا أبواب الشمس بقليل وجدوا على الأبواب.

(3)

لا أزال في حجري. والوقت مساء، أزور أصدقاء وهميين في الذاكرة، ويزورني أصدقاء وهميون عيناى مفتوحتان على إغاضة في الماضي، ويوشك شيء ما على أن يحدث ويأخذ شكله النهائي.

ماذا يفعل الناس عادة عندما يكونون في حجراتهم، والوقت مساء؟

قد أنهض لعمل شيء ما، أحيانا لمجرد فتح الباب وغلقه، مما سيخلق لدي شعورا بأن هناك أشياء تنتظري خارج الباب، شوارع.. صداقات.. وأناس يملكون دون أن يتروكوا شيئا من حيواتهم في يدي، يجب تأمل الأشياء أيضا.. النظر من خلال النافذة.. اسدال الستائر.. التأكد أخيرا من أن شيئا لن يعكر صفاء نومي الذي سيأخذ في الانسراب، غيظا.. غيظا، مع أنفاسي التي تتوافر مصادفة في حجري هذه بالذات، لا بد أن أنفاسا تفرد هناك. في أقصى الحجرة، وأظن أن الحياة مواتية تماما لأن تعاش هذا المساء في هذه الحجرة التي عادة ما تسهر حينئذ لتأخذ نائما فيها، تنتظر الى الخارج، أو تقف أمام صورتي الوحيدة على الحائط، وتأمل، وتنتظر، وقد تنفصل عن البيت في آخر الأمر هذه الحجرة، وتخرج بحثا عني، تتحدث مع العابرين.. مع الحيوانات الطريفة والسيارات.. مع المصاييح وإشارات المرور.. مع اللاتعات التي يتسم فيها أناس، أو يفتقون دون عمل شيء، عدا كونهم وأقفين وحلما يحدث وتلقاني، أدخلها، وأنام.

أنفاس لطيفة جدا واليفة، أظنها تفرد هناك، عند أقصى الحجرة، يتسم لي، أو ترقبني بصمت، وتجتمع، قبل أن تصير خاصتي.

(4)

الوقت مساء، وثمة شيء غامض يدفعني لأن أغبر مكاني. في الأرجح أحن المكان الذي سوف يسقط فيه النوم، أحن المكان، وأعزى، شيء حسن أن تستقبل فكرة ما وأنت عار، لا بد أن ذلك سيسهل عليك مهمة الدخول في الفكرة أو

الخروج منها، هناك أناس كثيرون أدركوا هذه الحقيقة، ربما في وقت كهذا، وعند الصباح انسلوا من أسرهم خارج الحجرات عراة في الشارع يتحدثون في الهواء الطلق عن جمال الحياة في العري، وكيف يعود الإنسان الى البيت خاليا من الآلام لأنه لا يجعل معه جويانا.

إنني مكشوف بالكامل، وأنتفخس بحدة. ربما أنتفخس بحدة عندما أركض، لأعقد صداقة سريعة مع الهواء الذي أعمره، وفي الحجرة، ربما لن أعقد أية صداقة مع هوائها حتى أشقهه بالكامل، وأزفه بالكامل، بحيث لا تبقى ذرة واحدة من الحجرة خارج رثتي، القشعريرة تأخذ شكلها النهائي: جسدي. أظن أن شيئا لم يكن ليحدث لو نمت بملاسي، كنت قد فعلت ذلك مرارا، وعندما كنت أسقط، أوقف ملاسي، وأرحل، دون أن يحدث شيء يذكر، كنت صغيرا جدا، حينئذ جاءت أمي بملاسي، ودارت بها أمي، قالت بأن ذلك ضروري لحياتي، ترتدي ملابس من الأفضل أن تكون جديدة، أو على الأقل، نظيفة وحلما تحفني عنها. نخلعها ونضعها في زاوية لم تقل لي أمي لم يرتدي الناس عادة ملابس، قالت لي فقط بأن ذلك ضروري لحياتي، ثم وضعتني في ملاسي دفعة واحدة، ورحلت. أمي التي كانت نقية جدا، وشرسة جدا أجبتني، لأنني أبها، بكرها للذات، لكنها لم تقل لي لم يرتدي الناس عادة ملابس، لم تقل لي مثلاً بأن هناك أعضاء في جسمنا تثير الآخرين، تحفهم، أو تدفعهم الى قتلنا، لأنهم أرادوها لهم، قالت لي فقط بأن ذلك ضروري لحياتي.

أجلس الآن في زاوية من الحجرة بعد أن أكون قد جلست في نفسي، وأرصد شيئا ما، لا بد أن ملاحي تبديل بين الفنية، والأخرى، وأكسب المزيد منها مع الوقت، هناك ملاصق في الصباح تختلف عنها في المساء، وملاصق في الصمت تختلف عنها في الكلام، ملاصق كثيرة وكافية تماما لقضاء حياة على كوكب. أعرى أن مسافات طويلة ينبغي أن تقطع أولا قبل أن يتبدل ملصح ما في وجهي، وأحيانا تقطع دون أن يحدث ذلك، ولكن، كم من المسافة ينبغي علينا أن تقطع قبل أن نسلخ الملمص الأخير في وجه إنسان ميت تسلل خارج نفسه خفية، بلا ملاصق؟

.... الملمص الأخير في وجه إنسان ميت..

... كان ذلك كاف.

الوقت مساء :

أتذكر شخصا توقف في وجهي مثل صرخة، ولم أنين من وجهه شيئا. كنت قد أفتت تواء، كما لو بين نومتين، المساء وقت مناسب دوما لتذكر ما حدث، أستطيع أن أفعل ذلك بمزيد من اللذة والألم، أنذكر، شيء حسن أن تقضي نهارك كله دون أن تتذكر شيئا حدث لك قبل قليل، تعيش فقط، ثم تفعل ذلك كله في المساء، تتذكر النهار كله دفعة واحدة وتنام.

قصيدة تان

نجاة العدواني *

أكره امرأة تصارعني
فأصرعها على نعلي..
وهي تمرغ في مرثعها
بين قدمي وتنوح.

أناديك فأقبل
من كل الأبواب
كان روحي انجبلت
بأقوى أضلاعك
أرسل في الطوفان
سفنا تزفني
إلى عالم يجمعنا:
أنت والقيصرة
والهلاك/ أنا.

وقتك آزف فأقبل
وارم الأفتدة
بجمر مجونك
إن النساء نشوة تلاحين
خارج الأمكنة..
فجر مكان الحب فينا
وأرنا مدنا

أغلقها سدنة كمية المرائين
قل لي: من أنا؟

صف ملاعبي المختلطة
فالوجوه ارتدت أفئعتها باكرا.
في المرأة منديل أبيض
قد يؤشر دمعا سفكه عينان
حفت بهما الدوائر السود..

راسبوتين
يا صاحب هذا الوقت
أقبل

وانفت همسك الشيطاني
في دمي
لهبا على رغبات
خضراء

والليالي تطول
وأنسج من سنايل الوقت
أغطية للقلب

وأنت عن صوت بدوية
ضاع في البيادر
تبحث أنت.
في دمي حرقوا مدنا
وبين شفتي خنقوا أغنية
ترضع من ثدي جنيني..
أصوغ من عظام أجدادي
قلادة لانعاش ذاكرة الوطن المعطلة
المعطلة

ألطم بها تبقى من أنظاري
ذكورة وقت يتخنث
بالأكاذيب..
أهطل دمعا عمزوجا
برائحة القنائل
وحذاء القوافل..
ولأنني ما تبقى
من البدو...
أرحل
نحو
العدم

وقت راسبوتين

راسبوتين
يا أغنية ماجنة
في عيني قيصرة
قاصرة أنا
على أعتاب طلاسمك.
مشاعر بغض
تحك دمي،
فأسربل الضعفاء بنظرة مقت
والأرض برؤيا تشققها ألما
واحضارا..
وأرشق الساء
يسهم يفجر قلبها اليايس

نشرة على خرائب روجك

حلق في عيني
وتأمل خرائب روجك
فأنا يوم تشقق رحم
وابتلعني صرخة ثكلى
صماء جئت
أتهجي خطاي
بنصف عينها كانت ترمقني
امراة تتوارى في دخان القلب.
فيا أيها البعيد العالي
بأصابعك سرح غيمة تلبدت
فوق جبين الشمس،
زفني في هودج الحب
حامة
ودع عشقك في الريش
يفرخ
وبالهدليل أهدهد
أشجان شرفتك المغلقة
على جراحك
الباردة.
أعاصير شوق
تتزلزل المسافات.

وفي الحدود أختام تساقط
بين أقدام لهفتي
ثوب النار
تحتوي خطاياك
يسحبك نحو
ناي عابدة
في الريح أرحل أغنية جنيل
تعانق سعف نخلة

وتطير،
فانفج الشرفة
الليلة
فَسَلْ شجيرات اللبلاب،
زمن يشرد قصائدنا
فتضيق الأزقة

* شاعرة من تونس.

أعبيان

بحسب الأعبي أن كل ما حوله جدران
وتحسب المصير أن كل ما حوله فراغ
وحين ينشيان
يفظدم المصير بالخدران
ويتغير الأعبي بالفراغ

صواب

جر اقم كشرة اقتر فيها الصفر
دون أن تسائله
والاجدر أن تغفر لكل من أخطأوا
لأن في الصواب الما
الم الصواب نفسه
إني أحبك
وأعرف أنك تحوين

غيباب

تفن الغياب أيامي
أكان حتما على أن أشعر بالخسارة
حين أراك
بماضي كشفة طامعك
غير أي من استسلم للحصار
تفن الغياب أيامي
كفته أسود هذا الغياب

صديقة

حين باتلك سنسها
لا تصوب عليه نفس السدس
الأيام النلية
وأنا لا السطوع التجديف

ملفًا

جورجي لويس بورخيس سيد الظلام في منوية ميلاده



جورجي لويس بورخيس
دفعة واحدة
من الحياة الشعرية
في حقبته

جورجي لويس بورخيس
أستاذ الفلسفة



بورخيس الذي يحتاج الى مئة عام لكي يموت لا تبكي من اجله ارجنتينا

مرام المصري*

على مقعد خشبي .. غريبة كما لم أشعر من قبل ... أمام حائط من المخططين قسبقتي ، كالعادة دموعي.

وإذا بصوت من داخلي يغني Don't cry for me, Argentina! لا تبكي لاجلي ... ارجنتينا! غنيت الأغنية لنفسي. غنيتها في بصوت منخفض كنتسوية أم، لأحاول تخفيف الاحساس بالضغيب والخوف ثم بدأت أبذل الكلمات مبسطة (لن أبكي لاجلك... ارجنتينا).

٨/١٧

خرجت الى النور بعد دفع الغرامة. كان الباص بانتظاري مع الشعراء الأسبان وبينهم الشاعر الفاريس، وجدت ذلك رائعا، فلقد ضحوا براحتهم من اجلي.

عندما صعدت الى الباص صفقا لي جميعا وكأنني ربهت حربا، فعلاوة على مشكلة جواز السفر ضاعت حقيبة سفري التي تحتوي كل ملاسي، لن أبكي لاجلك يا ارجنتينا.

ها أنا أخيرا في الأرجنتين، في صباح بارد ومشمس... هائنا في بوينس آيريس.. سامشي على نفس الطرقات والأرصفة التي مشى عليها بورخيس وساستنشق نفس الهواء. سافقت عيني وكل حواسي كمن يضم اليه حبيبها، لاسجل في ذاكرتي هذا العبور.. العبور القصير كإسراء. فأنا شاهدة لحدث لن يتكرر، لا أحمل آلة تصوير سوى عيني وأحاسيس جندتها لأقصها على التاريخ من خلال منظاري.

وصلنا الى فندق «ماي فلور» استقبلتني غرفة رحيبة وديعة عارمة في النوم على السرير الواسع؛ إلا أن رغبة التجول في مدينة بورخيس كانت أقوى، بوينس آيريس التي يصورها حبيبة، غامضة مدينة ذكريات الطفولة: «طرقات بوينس آيريس / مثل امعاء وحي».

وفي اكتشاف هذه المدينة لا بد أنني سأتعرف على بورخيس أكثر من أي كتاب قرأته عنه، كما لو أنني سأدخل روحه وأمعاه.

وفي كل حال كان علي الخروج لتמיד جواز سفري ولحسن الحظ كانت السفارة قريبة من الفندق. إلا أننا ذهبا في الطريق المعاكس مما جعلنا نمضي حوالي الساعة والنصف في متاهة تشبه المتاهات البورخيسية (المتاهة تقتبس دائما في الحديث عن أدب بورخيس، لدرجة أن مترجمي الإنجليز

ليس الموت أقل صعوبة على الفهم ولا أقل روعة من الحياة كما يحتفل بميلاد رجل على قيد الحياة احتفلت عاصمة الأرجنتين بوينس آيريس بمرور ١٠٠ عام على ميلاد طفلها وأحد الألفاظ الأدبية في القرن العشرين، خورخي لويس بورخيس.

ولا غرابة في ذلك، فبورخيس حي وأكثر حياة من ذي قبل لقد ترجم الى عشرات اللغات، واستلهم في عشرات اللغات، وشُرف في العالم بأسره، وعلى الرغم من إصراره على نفي الصفة الكون موبوليتية عن نفسه، فقد ظل مثالا للعجينة الكونية، غرف من الثقافات وحولها وجعل منها خلاصة حيوية خاصة به وحده، حُلق في بوينس آيريس وتربي في سويسرا، ونشأ على الأدب الإنجليزي منذ طفولته، ثم واصل التحال في الثقافات والعقائد والفلسفات، في أنواع الأدب في الشعر والنثر وفي أشكال التعبير التي صنعت قراءته العالمية سنة بعد أخرى.

١٩٩٩/٨/١٦

بدعوة من جمعية بورخيس، سافرت في هذا اليوم الى بوينس آيريس، للمشاركة في مئوية بورخيس، دعي نحو ٤٠ أدبيا وشاعرا (كان بينهم البرتغالي خوسيه ساراجاغو حامل نوبل للأدب عام ١٩٩٨)، لأحياء أسوع ثقافي في العاصمة الأرجنتينية، مسقط رأس الشاعر ومصدر إلهامه، والمدينة التي ارتبطت بعمله بشكل وثيق كما لو أنها منبع شرب منه عوالمه الخاصة، خالقا أساطيره وشخصياته وحكاياته. وكنت أتأبط كتاب الشاعر اللبناني عيسى مخلوف والأحلام للشرقية أو بورخيس في متاهات ألف ليلة.

وصلت بعد قضاء نصف ليلة وليلة في طرقات السماء المعبد برفقة الشاعر الفرنسي ليونيل ري. مرهقة من هذه الليلة الطويلة، ها أنسي أمام مفاجأة أولى: صلاحية جواز سفري انتهت منذ يومين! علمت هذا بعد انتظار مقلق، لعدم تمكني من التقاط مع الموظف الذي لا يعرف لغة غير لغته.

تعبه وحائرة. تعب وخائفة. كان علي أن أختار واحدا من اثنين: إما العودة من حيث أتيت، أو دفع غرامة مالية ليس معي منها حتى النصف.

أحسست بمهانة من يطرق بابا ولا يلقى مجيبا.. صامتة

* شاعرة ومترجمة من سوريا تعيش في باريس.

والفرنسيين أطلقوا الاسم على مجموعة كاملة من القصص التي تحمل عنواناً آخر في الأصل الإسباني، فضلاً عن أن بورخيس نفسه لم يعنون أياً من كتبه بهذه الكلمة، وإن كانت صورة المثانة تختصر روح عمله).

كما حقاً في مثانة بدأت أفقد الأمل في الوصول، تقودنا خريطة لا تعرف قراءتها، وارجنتينيون لا يعاونون بالتحدث بغير الإسبانية. وتعب ضمير مثل بورخيس يجرتنا. حتى وقمنا على زوجين شعرا يورططنا، فساتنهما يأتسبن فيما إذا كانا يتحدثان الفرنسية أو الانجليزية، فإذا بهما يردان بحماس مدعش بأن ابنتهما تتحدث الفرنسية جيداً! وبما أن ابنتهما تتحدث الفرنسية جيداً فقد أشرت بأصبعي إلى المكان المقصود على الخريطة. سمعنا كلمة «ياص» ثم بدأ يتحدثان في جيوبهما وأخرجنا بيزوسا ونصف، ثم تذكرنا الباص، استكنرنا، وفرح جاعتنا إلى المال، لكنهما أصرا بشدة، كان من المستحيل الرقص، وكيف لي أن أرفض كرماً تلقائياً كهذا... نبيلاً كهذا؟

نظرت إلى مراقبي متسائلة: الهذه الدرجة تبدو علينا الحاجة إلى المال؟

طبعاً لم نستقل الباص، وادخرنا ضاحكين سعر البطاقة لاستعمالها في غرض آخر.

آه... لن أبكي لاجلك... أرجئتيها!

٨/١٨

يوم الافتتاح، في الصالة الوطنية للفنون الجميلة، الواقعة في شارع Del Libertador رقم ١٤٧٣. ترأس الحفل ماريّا كوداما، أرملة بورخيس وحاملة ميراثه. لم تكن له ذرية، ما عدا كتبه، أتساءل لماذا؟ لم أجد مرجعاً في هذا الموضوع. كان الإعلام حاضراً، وجوه العاصفة مثل أبناء الشعب، كان الاحتفال قد ترافق مع حملة تعليمية في المدارس والجامعات. للتعريف بأعمال بورخيس.

في مدخل صالة العرض تتوسط الحائط لوحة رمادية لبورخيس، يعيون صفراء هابطة تشعرنا بألم ومعاناته. ولكنه، كما بدا لي لم يكن بحاجة إلى العيّن، عالم كان خارج حدود الرؤى، عالم نحن فيه العيان وهو المبصر.

ثم تبدأ الرحلة في حياة الكاتب، منذ طفولته وحتى مماته، الحياة مطربة داخل فترينات زجاجية مضادة، أشياء ملامسة، لوحاته المفصلة مسودات كتبه مخطوطة «ألف» بخطه الغريب. نحيل وصغير كائنمل، ولكنه واضح مصقوف بترتيب لا أثر للتردد فيه حول احتمالات عديدة، كيف ازداد تحولاً وكيف تضاعف عندما بدأ يفقد بصره وغمرته العتمة في الخمسين من عمره. رسومه على دفاتره، صورته وهو صغير (ولد قبل الألوان في الشهر الثامن، وكان وسيماً). صورته وهو في فتى، ورجل وشيخ هرم. دون بيل Don Bell يصفه: كان أمامي رجل صغير هش يلبس بدلة رمادية تعطيه مظهرًا محافظاً وأنيقاً، كل ما ننتظره من أمريكي - لاتيني ذي جذور أوروبية، بدا لي ذا طبيعة محببة وساحرة، وفي الحقيقة في كل الصور التي رأيتها

العدد الخامس والعشرون - يناير ٢٠٠٠ - نهج

أحسنت بأناقته واسترقراطية حركاته. صور عائلته جدته وجده، أخته تورا. ثم صورته مع أمه التي كان على علاقة غريبة بها. لم أجد له صوراً مع نساء أخريات عدا صورته مع زوجته الصغيرة ماريّا كوداما التي تزوجها قبل موته بقليل، تسامت: ألم يكن لديه عشيقات؟ أين صورهن؟ علمت بأن ماريّا قد ألقت كل النساء اللواتي عرفهن قبلها، إن كيدهن عظيم! قلت ضاحكة، ويبدو أن الموضوع متازم جداً، إذ توجد جمعية أخرى اسمها «بورخيسيانا تعادي ماريّا وتتقي شرعية المستندات». إلا أن القائلة تسير.

لا بد أن هناك أموراً عائلية وشخصية على التاريخ أن يسدل ستاراً من الغموض والنسيان عليها، حتى لو أنني أعتقد بأنه لا يحق لأحد أن يحوم فترة من حياة الآخر. كان بسودي التحدث بشكل خاص مع ماريّا البالغة الأناقة واللطف في تعاملها مع الجميع أحياناً تخص كلا منا بسؤال شخصي تشعر بأنه من المقربين ساكتب عنها لاحقاً. شخصية غامضة وسرية.

انتهى المساء بحفلة عشاء.

٨/١٩

تجولت صباحاً في المدينة الشاسعة والمجهولة التي أثرت كثيراً على أدب بورخيس، وإذا كان الإنسان نتيجة بيئته، فإن بورخيس مثال حي على ذلك، العلاقة الغريبة بينه وبينها تسمح بتخيل أنهما خلقا ليكمل أحدهما الآخر، وكما تختلف وجوه بورخيس كذلك توجد وجوه مختلفة لبوينس ايريس: «لا أظن أن بوينس ايريس قد ابتدأت إنها خالدة كالماء وكالهواء».

ولد في منتصف شارع توكمين، ترعرع في شارع سيرانو في الشمال البعيد من باليرمو، وباليرمو هذه منطقة ميوعة وخطيرة، تسكنها المافيا الإيطالية والخارجون عن القانون. ولسنوات طويلة ظننت بأنني تربيت في المنطقة الصعبة من بوينس ايريس، جيرانها، شوارعها العشوائية المغطاة بالغبار. الحقيقة أنني تربيت في حديقة.

ذلك لأن الفتى خورخي كان نادر الخروج من منزله. والزهة الوحيدة هي إلى حديقة الحيوانات حيث ينتظره النمر الملكي البنغالي، الذي كان يبعث فيه الحماس، بألوانه، بهويته وشراسته الدقيقة والفاضية العطشى للدماء والجميلة!

«حتى ساعة الغروب

كم مرة كان بإمكانني

رؤية نمر البنغال القدير

يروح ويحيي على طريقه الماحوم.

خلف قضبان الحديد

سجنه

ولابد أنه سجنه

.....

.....

الآن مع توالي السنين

هجرتني الألوان الجميلة الأخرى

بقي لي الضوء الغامض

الظل المبهم

ذهب البداية

آه أيها النمر

يا ألق الأسطورة والوهم

أيها الذهب التحفة

فروتك ما ترهب هذه الأيادي».

(من كتاب «الاحلام المشرقية»)

متعة خورخي في سنوات التعلم الأولى كانت أقاصيص وحكايا صديقي أبيه ماسيدانيو فرنانديز وكاريفو، وكان هو الشاهد الأيكم على ما يدور : يفتزن ويخترع ، تزيي في مكتبة والده حيث كانت مطالعته الأولى ألف ليلة وليلة، روايات شارلز ديكنز ومارك توين، أقاصيص هـ جـ ، ولز، ستفنسن ، وكيلنغ، يقول في سيرة ايفاريسكو كاريفو : «الشخصيات التي تزورني كل صباح ، وأسدت على ليالي خوفاً لذيذاً، هم القرصان الأعشى في رواية ستفنسن، يحضر تحت صهوة الجواد، الخائن الذي يتخلى عن صديقي في القمر، المسافر في الوقت الذي يحضر معه من المستقبل زمرة ذابثة، الجني السجين، غطاء الرأس الخراساني الذي يخفي مرض البرص».

ياله من عالم وديع لطفل، أي روح مسكونة هي روحه وأي قدر قدره؟ قدر عبقري، رجل غير عادي من حاملي النار المقدسة من المعذبين السعداء.

كان علي الذهاب إلى المتحف الوطني للفنون الجميلة لكون معظم القراءات والمحاضرات موزعة بين مقر الجمعية والمتحف. كنت قلقة بعض الشيء، فموعد قراءتي حدد في ساعة متأخرة من الليل. حضرت قصيدة «السبت» لألقها باللغة العربية بناء على طلب الشاعر الفاريس. حمدت الله على أنهم لا يفهمون العربية في حال أنني أخطأت بالضممة والفتحة ولكنني نجحت في ألا أخطئ احتراماً لجهلهم واحتراماً للقصيدة.

عدت إلى الفندق مشياً على الأقدام، لتتذكر الطرقات وقع أقدامي... الطرقات الطويلة المليئة بالمارة. كما يعتلي جسدتي بالدماء. لاحظت شبههم بالإيطاليين، أناقة مدروسة ومعضلات تعب على صقلها. خليط بشري أوروبي الملامح، إذ نادراً ما قابلت هنوداً حمراً («أورغاي» كما يسمونهم) سيارات تنفّس الدخان، صفراء كالزمل، تأتيك من كل حدب وصوب، سائقوها يلتزمون الصمت. ولا عجب فلم أكن قادرة على محادثتهم فمن عادتني أيضاً الثرثرة مع سائقتي التاكسي، لهم ثقافة خاصة ويعرفون أشياء كثيرة ، ثم إن الحديث خاصة انسانية ، ودليل على احترام الآخر وأخذ بعين الاعتبار، لا بد وأن اتعلم الإسبانية ، لا بد.

قرأت بعد عشاء أتيق مع الشاعر الأسباني وشاعر أرجنتيني.

«لا حب عندك

لكن جمالك يغمر بأصغوبته الزمن

فيك السعادة

كما الربيع في الورقة النضرة..

ولامتلائي بذلك الجمال كان بودي أن أصمت وأنا أقرا

القصيدة بلغة لم تكتب بها ولكنها جعلت منها قصيدة جميلة لا

تقل جمالا عن الأصلية.

«في القاعة الصعبة تبحت

عزلتنا الواحدة عن الأخرى كالعميان

بعد المساء

يبقي بياض جسك البهي

ثمة عناء في حسنا

يشبه النفس».

(من كتاب «الاحلام المشرقية»)

وكنا جميعاً في عزلتنا نتسجنا هذه القصيدة بخيط من

الوصل، وكاننا روح واحدة ، أم ربما لأننا روح واحدة؟ (إن)

أبكي لأجلك .. أرجنتينا!).

٨/١٩

في جمعية بورخيس الواقعة في شارع أنشورينا Anchorina رقم ١٦٦٠ ألت البروفيسورة سوزانا ريفيرني من جماعة فينيسيا محاضرة أعقبتها فرناندو ريدوريفيز من معهد سيرفانتيس في إسبانيا، بعدها حان وقت الغذاء الجسدي. وكان في مطعم داخل مكتبة. أحب ساعة الأكل حين نجتمع جميعاً. لا شيء مهما عدا الحاجة الحياتية الأحاديث الجانبية، النظرات الضائعة والمتلاقية، مسكة السكين لهذا أو لتلك ، أنحناءة الظهر... كل هذا يجعل الوقت ثميناً، وكأنه طقس من طقوس العبادة.

تجولت في المدينة عقب غداء نباتي، مع أنني في مدينة اللحم. فالبحم الأرجنتيني ذو سمعة لا تضاهيها سمعة لحم آخر. مررت بشارع قرطبة ، وشارع فلوريدا، وكان تجوالي يقودني دائماً إلى العمود الأبيض الطويل الذي يفتخر به سكان بوينس آيريس، والذي لا يشبه من قريب أو بعيد للسلة الفرجونية في باريس ولا عمود سيمان في حلب. ولا عمود جوبيرتر في بعلبك، كأنه مصنوع من كرتون ليس له علاقة بالمكان ، ولكنه منتصب وشامخ. ياله من رغبة ملحة وخالدة في اختراق السماء.

هذا المنظر أو ذلك، هذه الرائحة. هذه الوجوه ، لا بد وأن تكون قد مكثت في ذاكرة بورخيس عندما ذهب إلى أوروبا. فذاكرة بورخيس متيقظة وحافظة لدرجة مذهلة. وهذا ما كان يأمل أن يجده عندما عاد إليها في العشرينات. (كان يبحث بقلق ولكن ببقايا شك يطفو في ريقته . كان عليه أن يلقى نظرة على أوروبا وأخرى على بوينس آيريس ، كمدنية أمريكية مختلفة عن باريس ومدريد ، بوصفها مدناً غير قابلة للتغيير أصبح وحيداً

يدور في حناياها وساحاتها، طرقاتها وبيوتها، في تجوال عشوائي (رودريغيز) «أحب بورخيس دائماً بوينس آيريس القديمة، تلك التي كانت في القرن التاسع عشر، والتي ظلت مسمرة ومثبتة في لوحات أخته نورا» (مونيفال).
وعداً عن مدينته التي تسكن أعماله كانت الرأيا، المتأمة، النهر، الثمر، السيف هي الرموز المتكررة والمضادة أحياناً. والتي أصبح سجيناً لها: «لقد سمعت من المتأتمات والرايا والنهر وكل ما تبقى».

لكنني لم أسام من تجوالي في شوارع المدينة، داخله حاناتها مخفية أن بورخيس يجلس مقابل الجميع، رجل واحد هو كل الرجال، وهذه واحدة من خصائص فكره، إذ تعثر في إمكانية كثيرة من أعماله على رفض الشخصية الفردية.
وفي قصة «شكل السيف» يقول على لسان شخصيته جون فينستايمون: «ما يفعله رجل واحد هو بالضبط ما يفعله كل الرجال، وشوبنهاور على حق حين يقول: أنا الآخرون، أي رجل هو كل الرجال».

كلما تعرفت على بورخيس تعرفت أكثر على الأقدسة والوجوه المتعددة التي كان يستعملها أو ينتقلها، مؤمناً أن الأدب ليس سوى لعبة، فلعب معه بجد حتى تصبح اللعبة الحقيقة كاملة.
و... لن أبكي لآلاك .. أرجئتنا!.

٨/٢٠

استيقاظ صعب، لم أحلم بالقرصان الأعمى، ولم انقلب الى فراشة، ولم أصبح شهريزاد.
فطور طيب حيث التقي بنصف الشعراء، لأن النصف الآخر ينام في فندق آخر (هو متحف البوليس). وكما يبدو عجيباً أن يجتمع شعراء في مكان كهذا، فمن ينسى الفترة الدكتاتورية التي مرت بها الأرجنتين، والحقم البوليسي الذي عانت منه؟ مكان بارد، ديكور بني يلائم الذوق العسكري ولابد.

يقول مونيفال: «لقد عانى بورخيس كثيراً أثناء الفترة، إذ كان يكره بيرون. كان يعيش بخلوات عصبية. يقطع الشوارع المزينة بصورة الدكتاتور وزوجته الشوارع، كان يرى مدينته مهانة تحت وطأة الحاكم». وأطوع مماناته هذه مسجلة في أعماله «الموت والبرص»، «الانتظار»، ثم «عبد الوحش» التي كتبها مع كازاريس. هذه العلاقة السيئة مع الحاكم أجبرته على أن يترك المكتبة الوطنية ليصبح مدير مزرعة للدجاج والأرانب.

والبروفيسور دوتورو لسيدته تفسر آخر لمواقف بورخيس السياسية: «الغريب في بورخيس هو ذلك الحس الانساني الذي يطبع كتاباته، رغم أنه كان يمينياً أكثر منه يسارياً. لقد كتب يدعى بينوشيه، ولم يخف إعجابه بهتلر». ولقد كتب ذات يوم: «لقد عوملت ألمانيا بشكل سيء من قبل أعدائها. هذا السبب يعطيهما الحق في أن تحرق وتدمر، وأن تغزو كل أمم أوروبا، والعالم كله ربما».

هذه التناقضات تجعل من بورخيس موضوعاً للجدل والنقاش، ويوم وقع في يدي كتاب عن بورخيس واسرائيل

صدمت نوعاً ما، وحاولت أن أسأل فيما إذا كان من مؤيدي اسرائيل، وهل كانت مواقفه غامضة وأزدواجية هذا أيضاً، وللأسف لم أستطع الاطلاع على الكتاب لأنه باللغة الاسبانية قيل في يانه كتب قصيدتين عن اسرائيل: «اسرائيل الموجودة في الكتاب المقدس ربما».

خرجت من الفندق ومررت بالقرب من مبنى في غاية الجمال، زهري الحجارة وذي هندسة رائعة، هو مبنى «شركة المياه» أقننه من أجل ما رأيت، ثم وجدت نفسي أمام المكتبة التي فيها قضى بورخيس حياته محاطاً بأرواح الكتب ... بأنفاسها ... براحتها خياله المبصر يتجول في رفوفها بدون تعب أو ملل.

حل موعد العشاء بعد المحاضرات التي لم أكن أفهم منها حرفاً، والتي كنت أذهب لسماعها احتراماً للجد الذي يبذله الباحث من أجل كتابتها، واحتراماً للدعوة التي وجهت إلي بأن أشاركهم هذا المهرجان كان العشاء في مقر اتحاد الكتاب في شارع «مكسيكو» رقم ٥٢٤. في منطقة شعبية وعلم ما يبدو أنه يشبه بيت بورخيس، وعندما شربت الماء فيه تذكرت مقطعا مضحكاً قرأته ذات مرة عن طفولة بورخيس.

يقول، في رد على سؤال س.ف.مورينو: «قالت لي أمي: عندما نستأجر أو نشترى بيتاً علينا أن نسال إذا كانت هناك سلحفاة يردون علينا: طبعاً السيد، اطمئن توجد سلحفاة، ذلك لأننا كنا نعتقد بأن السلحفاة كانت نوعاً من المصفاة التي تاكل الحشرات. ولكن لم أتأخر حتى عرفت أن السلحفاة لا تنقي الماء بل توسعه بدورها. في مونتيبيديو كنا نسال: هل هناك صدفعة؟ السلحفاة والصفدع كانا هناك، أمي وأنا، شربنا ماء السلحفاة خلال سنوات طويلة. ولم تكن نعرف».

هنا أيضاً في هذا البيت يوجد متحف صغير لبورخيس، صورته وكتبه. كنا نقول بحسرة بأن الأهمية المعلقة لبورخيس في وطنه والعالم هي حلم كل مبدع، بل كل إنسان. وننادوا ما وجدت أحداً لا يسعى الى ذلك الحلم بطريقة أو أخرى. كاننا نريد أن نشبه اونسرق خاصة من خصائص الآلهة: الخلود. تذكرت قصيدة للشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا، تأثرت بها كثيراً:

مرت العربة في الشارع ثم غابت

والشارع لم يعد نفسه لا أكثر جمالاً ولا حتى أكثر قبحاً

هكذا هو كل صانع البشر في رحابة العالم

لا نأخذ شيئاً.... ولا نضيف شيئاً. إننا نمر

وننسى

والشمس دوماً في موعدنا المحدد كل صباح

وعلى الرغم من قوله: «أعبر أيها الصغور / أعبر وعلمي العيون» إلا أن بيسوا أصبح خالداً... مثل بورخيس مثل أبي العلاء العربي، قررت أن احتفظ بمسوداتي بأقلامى، بس... فمن يدري؟!.

٨/ ٢١

صباح السبت «رحلة الى مدينة السديقر» Tiger تشبه ،

اسكيناس».

عندما انتقلت أسرة بورخيس الى شارع «بيوريون» رقم ٢٩٠، في عام ١٩٢٩، كانت شقته الجديدة تطل على منظر كبير للحفرة «لاريكولنا» النهر مسمى «ميري».. والشاعر المرموق بعربات الترامواي، وأشياء أخرى مختلفة. كان يطوف في عالم ليس موجودا في الجغرافيا ولا في التاريخ، ولكن في الكلمات. بورخيس الحس، التشعب، المزيج والمتعدد. ينتظرني في مسرح «كولون» أقدم مسارح المدينة، حيث أقام له الفنانون حفلا تكريما وغنوا له وحده. فلا تبكي لأجله... أرجنتينا!

٨/٢٢

الأحد، جولة في منطقة Boca. بيوتها ملونة مهدونة بالأحمر والأصفر، استوطنتها المهاجرون الإيطاليون، جميلة للغاية. نادرا ما وجدت جمالا في الفقر، إلا أنني استمتعت وكأنني أرى لوحة مليئة بالحياة تجولنا في منطقة تشبه مونترال في باريس، حيث يوجد الفنانون من رسامين ومغنيين وعازني بيانو وباعة،... ورصعة التانجو التي أتت من أفقر أحياء المدينة، المصنوع من أجساد تنتحب وتتألم وتقرح وتألم، نساء التانجو مقتولات السيفان بثياب خفيفة رغم البرد، بتنانين مفتوحة حتى أعلى الفخذ، قوية وهشة ككأس شمبانيا، يقرين ويبتعدن. يسلمن أجسادهن طاعة من يخاف الهجر، ثم يهجرن: فراضهن الهواء وأجساد شركائهن القوية التي تبث النشوة والحركة، بدقة من يحفظ الدرس عن ظهر قلب يتقن بالخشوع والنفور، والرجل بابتسامة مواربة لكي يحافظ على توازنه يوقدها أو توقده. سيناريو صامت مذهش يلخص الحب، لعبة الاغواء في قمة انجازها، قررت أن أعلم رقصعة التانجو، فهل كان بورخيس يرقص؟

تأيمنا الجولة لنذهب بعدها الى المتحف حيث أقيمت قراءات شعرية، منها للشاعر الفرنسي دومينيك سامبيرو. قراءة مؤثرة. بعدها عشاء في «ريكولنا» التي كما ذكرت هي المنطقة التي سكن فيها بورخيس، والتي ترك فيها الفرنسيون علامة مميزة. انها المنطقة الأكثر اصطفاءً لاساحتها، لحدائقها لأشجارها، يا لها من أشجار كبيرة جميلة، تنبثق بقوة غريبة كأنترع نساء متضرعات. وسبب ازدهارها مرتبط بالحصى الصفراء التي ضربت المدينة عام ١٨٧١ وأبيات ١٪ من سكان بوينس آيريس، وأجبرت الأغنياء على الهجرة الى شمال المدينة بحثا عن نظافة الهواء.

لكن بورخيس عاش أيضا في منطقة «باليرمو» التي كان لها عليه جاذبية نجدها في أدبه، إذ وقع تحت سحر نافسي النار والرجال الذين يسمون «كومبارديتو». وهم الذين يقتلون بدون سبب سوى أن يطهروا شرهم وفجولتهم، ولهذا كانت السكنين من الرموز المتداولة في كتبه. كانت من هواجسه دائما وفي معظم قصصه أبطالهم يموتون بسكين أو ينتحرون بسكين. وعندما سأله دون بيل عن هذا أجاب: «لأنه سلاح يضع الرجل

كما قيل لي بفخر، مدينة فينيسا في إيطاليا، يحيط بها نهر، يتشعب فيها كالعروق، طقس بارد بل قارس يوم يشبه آخر يوم من شتاء رمادي مشمس. هواء يدخل العظم. تحدثوا عن شعر بورخيس، وعن أهمية نثره التي تفوق شعره، فتذكرت قول مونيغال بأن أفضل شعر بورخيس ذاتي بشكل مطلق، في صوره عن عالمه اليومي: «كل ما هو شعر حقيقي ينطلق عنده من تجاربه الذاتية حتى لو اتخذت أفعنة واستعارات ومقولات وعبارات أدبية سابقة، ذلك كله على الرغم من أن بورخيس كان يردد: «ليس لي الاعاء بآثني شاعر. لست سوى رجل أدب. رجل يتحدث وليس رجالا فني».

كان يوده أن يكتب شعرا مثل شعر شكسبير وويتمان، عودته الى الشعر سنة ١٩٥٦ لم تغير هذا الموقف، وغزارة كتاباته الشعرية لم تجعله يعتبر نفسه شاعرا أكثر منه ناثرا، على العكس، إذ صرح في حوار مع ر. ليما: الجزء الأقل تلفا من نتاجي الأدبي هو الحكايات، هذا الرأي يشاطره به معظم قرائه وعندما سألتني التلفزيون الأرجنتيني أي عمل أعرفه وأحبه من أعماله، وقلت شعره. بدأ لي معدني أنه دهش كثيرا.

توقفتا بعد الغداء أمام نهر Ríodel la Plata الذي يفصل الأوروغواي عن الأرجنتين. عريض لدرجة لا تسمح برؤية الضفة الأخرى، لا يشبه بردي ولا أي نهر آخر. عندما وقفت على ضفافه شعرت أنني أسجد أمام قوة هائلة. الطبيعة لا يضاهيها التخييل إلا عند بورخيس. تابعنا المسير لزيارة متحف آثار خضعت إحدى غرفه الكبيرة للآفنة، مجموعة غريبة، وكأنه لا يكفي قناع واحد لنسكن في إهاب أشخاص آخرين، كأنها كانت تتفحصنا، نحن الذين كنا نتفحصها. يقول مونيغال: «مثل ما لارميه وويتمان خلق بورخيس كيانا موازيا لعمله الأدبي: شخصية الكاتب خورخي لويس بورخيس، خلفه يتخفى الممثل اللاتيني، مثله مثل الممثل اليوناني، يستخضم القناع من أجل إعطاء ملامح أوضح للشخصية. ذلك ما نراه في كتاب «بورخيس وأنا» الأكثر غراية: «حياتي هروب، وأنتي أضيع كل شيء، وكل شيء يذهب الى النسيان أو الى الآخر. لا أعرف من منهما يكتب هذه الصفحة». هذا القناع المزودج الذي خلقه الكاتب خلال حياته الأدبية الممتدة خلال خمسين عاما.

خرجت من المتحف مملئة بمشاعر مضطربة، كطفل تلقى نفحة من الهواء أكثر مما تتحمل رتته فاخترت، ذهبت الى الفندق لارتاح، لأخفف من هذا الحمل، إلا أنني لم أفعل. الخارج يدعوني. الفضول يحرصني أريد أن أعرف حتى الشبع من هذا الحلم الذي لا يد وأنه... لن يتكرر.

خرجت الى شوارع المدينة التي أحبها بورخيس والتي عرف، وهجر، ومنها قال: إنها الأكثر جمالا. شارع «بلانكو انكلاد» الذي يصنع زاوية مع شارع «فيللا كريسيو» لطافة شارع «بيلجرينو» والعدوية التي تقطر من شارع «الماغرو» الضفاف الهادئة للتسوية لحي «باليرمو» والسماة الواسعة في «فيللا أورتيزار». والصمت العميق المخيم على «لاس سينكوا

على الحظ، ثم لأن أجدادي عسكري . لقد رأيت سيوفا في البيت واعتقد أنه كان لها استخدام آخر غير الزينة ، ليس كذلك ؟ جدي حارب عند وقوع الاضطرابات على الحدود مع الأورجواي ، جد جدي واجه الاسبان والبرازيليين، إذن أنا من طبقة عسكرية وهذا ربما يفسر أشياء كثيرة في قصتي».

يقول روبريغين مونيغال: «إن اختراع بورخيس هو اختراع لغة، ومن خلال اللغة اختراع عالم متوافق من الاساطير لقد حرر افضل الكتاب من الاحكام المسبقة والقصحة غير المجدية وكثيرون من كتاب أمريكا اللاتينية كتبوا لينكروه (مثل سابياتو او ماريشال) او ليتخطوه (كورتازار وماركيز). ولكن لا أحد منهم يوجد إلا ابتداء من بورخيس».

لا تبكي لأجله ... أرجنتينا!

٨/٢٢

طلبت ماريا كوداما أن تحضر ملابس غريبة من أجل مساء يوم ٨/٢٤، يوم ميلاد بورخيس. سألتني فيما إذا كنت أستطيع أن أرقص رقصه عربية من أجل هذه المناسبة وأضاف: «ثم تعلميني، غامزة بعينيهما المسليتين بملعة ودلع نسائي. كيف لي أن أرقص وأنا أدن لها ولبورخيس يأندها شات وافرأح وأحاذن؟ أسعدني أن أهديها وأهدي المناسبة شيئاً غالياً، فها معنى أن نعطي شيئاً لا يكلفنا، والرقص بالنسبة لي، انسجام الجسد والروح وإخراج الطاقة العظمى وجعلها في أروع حالاتها حيث للجسد صوت الحركة وجمالها، المشكلة أين أجد أغنية عربية؟

كنت بالصادفة قد مررت بمطعم بالقرب من الفندق فيه فلافل، فسلمت على صاحبه سائلة إياه من أين؟ فإذا به من سورية . من أين في سورية؟ قال: من الشام. شامي؟ ردت باللهجة الشامية، أنا من اللاذقية ... تفضلني تفضل، ثم ذهب الى خنجره فيها محشي ورق العنب التقط واحدة باصابعه وأعطاني إياها. كانت طيبة. منذ زمن طويل لم أكل محشي.

عدت إليه سائلة إن كان عنده أغنية من أجل الرقص فوعدني بإحضارها صباح اليوم التالي .

تأثرت النشاطات الثقافية والتجوال في المدينة. كنت أرى كل شيء عيوني كالصقر تلاخظ الألوان والأشكال والأطيان... شعرت بالوحدة مع الكون . كنت قد بدأت شيئاً فشيئاً أدخل في سراديب العنب وغباء تأملتي الوحدة وأنا أذكر أحبائي البعيدين والعالم الذي أتمنى إليه، هنا يفصلني عنهم محيط محيط كبير. هنا أنا عابرة مسرعة، وأتوغل بها أريد معرفتها وكشف أسرارها كما فعل بورخيس في تجواله الطويل بها تجوال يدوم الليل كله . صاحباً صديقاً أي صديق يجده ليصطحبه ومن الممكن أن يخرج من المدينة باتجاه الريف. يقول بورخيس: «كلهم ينام. السينما مغلقة، أضواء المدينة تبرد في الليل، والظلمة الوحيدة المستيقظ على بعد كيلو مترين أو ثلاثة ليس سوى الضوء الأليم لبيت صغير للدعارة».

من خلال اليأس والحب والأسف كان الطريق يقوده الى تطور مع عمال السكة الحديدية في محطة الكونسيسيون.

في عام ١٩٤٤ (انتقل مع أمه ببيته الذي سيصبح مقامه الأخير في شارع ماليو رقم ٩٩٤ قرب بلازا سان مارتان. كان يكتب بشكل فائض أعماله بكثير من الدقة في الوقت نفسه بدأ نظره يأفلق الدلنية التي كان يرأها ويراقبها برحت أقل وضوحاً وتصبها وأصبحت مادة خيالية بحثة. في الحقيقة أصبحت مادة أدبية ورؤية روحية. لا بد وأنه كان حزينا.

ثم عدت الى بورخيس . لا بد وأنه كان حزينا عندما فقد بصره . كان ساخراً، سريع البديهة، عميق الفكر .. وعندما سألته دون بيل ماذا يريد أن يكتبوا على شاهد قبره قال : «تستطيع أن تعطيني بعضاً من السنوات لأفكر ، ولكن نستطيع أن نقرأ ، هنا يردد بورخيس الذي لم يكن له الموت أقل صعوبة على الفهم ولا أقل روعة من الحياة. أقول هذا من وحي اللحظة أنا لا أجد الموت صعباً على الفهم ولا راعاً. ربما كمن يصدم بحائط . ليس كذلك، ويقول : «كنت هومروس. قريباً سأصبح أحداً ما، مثل أوليس . قريباً سأصبح كل العالم. سأصبح ميتاً.

لا أدري لماذا أتحدث عن موته وأنا في الأرجنتين لاحتفال بميلاده؟

بدأت أشعر بالتعب والوحدة وقلق قدوم النهاية . الوقت الذي يمر مشحوناً بكل هذه المناظر وبكل هذه الكلمات. الوقت والفراغ والقضاء. الوقت والمكان. كان هذا هاجس بورخيس أيضاً ولابد أنه هاجس الإنسانية كلها «الحياة بعد الموت»!

فلماذا لا أصبح خالداً؟ مفقوا بدون نهاية؟ في النهاية كل شيء ممكن، بحيث أننا لا نستطيع أن ننكر أو نؤكد هذا. أه .. سايكي لأجله.. أرجنتينا!

٨/٢٤

قبيل الذهاب الى المحاضرات ذهبت الى مكتبة لشراء كتاب أوصفتني عليه صديقتي لزوجة.

مدينة مليئة بالمكتبات، وفكرة جمع المكتبة مع المطعم فكرة جيدة.

الكتب غالية على مستوى معيشة الفرد... كلما دخلت مكتبة أشعر بضالة وتواضع حملي أمام كل هؤلاء المبدعين. تذكرت قول بورخيس بأنه لم يحزن على حرق الكتب فيما مضى لأنه يعتقد أن البشرية تعيد إنتاجها ، لا أدري إذا كنت أوافقها . فاعمال مثل الاليزاندا أو ألف ليلة وليلة... و... هل بالإمكان إعادة كتابتها؟ لا بد وأن الكتب كالبصمات، على الرغم من توحده الإنسانية وكوننا نتحدث لنقول شيئاً واحداً بلغات مختلفة؟

لم أستطع شراء الكتاب. عدت للمطعم الدمشقي لأخذ الشريط ولكن يبدو أنه بحث كثيراً في بيته فلم يجد.. أه.. قلت له ، لقد وعدتني . لم يعد الشريط مهما بقدر ما شعرت بالخذلان. لقد طلبت المساعدة من ابن وطني وخذلت، عدا عن عدم حضور



خورخي في قبره



خورخي مع زوجته

على المنصة . لا أزال أراهم واحدا واحدا يقتربون بفرح طفولي لينفخوا ولو على بعد مترين، السبعون ١٠ شمعاً المضادة، وكأنهم جميعاً صدر بورخيس وأنفاسه.

على الرغم من حبه لبوريس ايريس فقد دفن في جينيف، في مقبرة الدغراند باليه . تولد في مكان ولا نعرف أين سندفن! أو هل لنا أن نقرر أين نموت، ومتى؟ كنت ذاهلة وكأنني أمام فيلم سريالي. انظر الى الشاشة ولا أصدق مما أراه. للحظة نسيت بأنني في عيد ميلاد بورخيس فجأة شعرت بأن هديتي لن تبلغ القها . شعرت بأنني لن أتوهج مثل «سالمو» بجسد من نار. أخافني العدد الكبير من البشر المجتمعين . شعرت بأنفصال روحي عن جسدي . وكيف لجسد أن يرقص بدون روح؟ ليست معقلي قبل انتهاء الحفل وخبرجت. «كروح حافية الأقدام، (منذر مصري)

سأبكي لأجلك أرجنتينا..

٨/٢٥

كل شيء معد للرحيل، الحقائق محزومة، القلق هنا. والأمل في أن أرى أحيائي بخير يثير الحماس في روحي المضطربة. نظرت الى المرأة وإذا بي فراشة ملونة أغلقت باب الغرفة حيث تركت جلدي.

صعدت الطائرة ملتقاة الى الوراء . . بحرارة مرتفعة أنني بحزن «لا تبكي من أجل... أرجنتينا». متعتة لو أنها تفعل!

ممثّل عن السفارة السورية لكوني قد دعوتهم، في حين أن السفارات الأخرى اهتمت بشعرائها واحتفت بهم خير احتفاء. شعرت بعدم التماهي لوطن. لماذا نبحت دائماً عن الانتماء؟ ألا تكفي لوحدها؟

ولكوني مقترية في فرنسا شعرت بغربة أكبر في الأرجنتين وبتواضع غريب أمام الحياة، وفي الوقت نفسه برغبة حادة في أن أوجد، أن أنتمي الى حجر أو عشية! عندما شعر بحزني أسرع ليعدني مرة ثانية بالمرور على بائع يحضر من عنده شريطاً. كنت بحاجة أن أصدق، فعدت الساعة الواحدة وأخذت الشريط... الذي لا بد أنه كان الشريط الذي يبحث عنه من قبل.

وجاء المساء التاريخي. الجميع في غاية الأناقة. ماريّا كوداما ومرافقوها يستقبلون المدعوين فرداً فرداً. صلاة كبيرة تغص برائحة البازارن الطيبة وأطباق متنوعة شهية كل شيء معد لحفل ضخم، ثم فجأة على المسرح ظهرت ماريّا كوداما على شاشة كبيرة تشكر الجميع، أو هذا ما فهمته على أن أتعلم الاسبانية ثم فيلم لبورخيس وكأنه حي، ماذا ينقصه؟ اللحم؟ العظم؟ أم الرائحة والأشياء الأخرى الغامضة التي تجعلنا أحياء؟ ها هو يمشي صوته! ها هي أشعاره. أفكاره، قصصه، رؤوسنا مليئة به. وآخرون جعلوه هدفاً لحياتهم، درسوه وجللوه. ربما هذه هي الحياة بعد الموت؟

فهر على الشاشة أكثر حياة منا، كان موجوداً أكثر منا جميعاً! أعيد الشريط طوال الحفل، ثم أطلقت أضواء الصلاة ليظهر قلوب كاتو أبيض بعدة طبقات وعليه ١٠٠ شمعاً. صعد الجميع



بورخيس والحكاية التخيلية

ترجمة محمد آيت لعيم*

بيير ماشيري

حيث لكل مجلد مكانه الحقيقي، يبدو فيه كعنصر داخل مجموعة، فالكتاب (ونعني به الحكاية) لا يوجد في الهيئة التي نعرفها إلا أنه يرتبط ضمناً بمجموع كل الكتب الممكنة، إنه يوجد وله مكانه الحقيقي في عالم الكتب لأنه جزء من المجموع. وهنا يمكن ليورخيس أن يستخدم كل مفارقات اللانهائي. ليس للكتاب حقيقة فهو لا يفرض نفسه إلا عبر تعدده الممكن، أي خارج ذاته (في علاقته بالكتب الأخرى)، وفي ذاته أيضاً (إن الكتاب من الداخل يشبه مكتبة)، فالكتاب يمتلك كثافة خاصة لأنه متطابق مع ذاته، لكن هذا التطابق ليس سوى شكل محدود للتنوع. إن إحدى بديهيات المكتبة هي أنه لا يوجد كتابان متطابقان ... ويمكننا استعمال هذه البديهة لتمييز الكتاب كوحدة.. لا يوجد كتابان متطابقان في

«هنا شيء ما يعود على الذات، شيء ما يلتف حول نفسه ومع ذلك لا يتعلق أبداً، ولكنه في نفس الوقت يتحرر بنفس هذا الدوران»

ميدجر - مبدأ العقل - ص ٩٤

لقد كان بورخيس مشغولاً أساساً بقضايا الحكيم: إلا أنه كان يطرح هذه القضايا بطريقته الخاصة (فليس من قبيل الصدفة أن يعنون أحد مؤلفاته بعنوان يحيل إلى هذه الطريقة Ficciones) التي هي أساساً تخيلية. إن بورخيس يقترح نظرية تخيلية للحكاية، ومن هنا خطورة حملته على محمل الجد. إن فكرة الضرورة والتعدد، هي التي تعطي للكتاب صورته، متحققة بإمتهان في المكتبة (انظر قصة: مكتبة بابل،

* مترجم من المغرب.

نفس الكتاب، فكل كتاب يظل مختلفاً عن ذاته لأن يتضمن امكانيات وتشعبات لا نهائية، إن هذا التأمل الماكر حول الشيء ذاته وحول الآخر هو ما يصنع الموضوع. مثلاً هو الشان في القصة التي كتبها بورخيس عن «بيير مينار»، الذي كتب فصلين عن الدون كيخوتي (Don Quixote) «فصل سرفانتس ونص مينار متطابقان لفظياً (Ficciones, 68). لكن هذا التشابه هو شكلي فقط، مشتمل على تعدد جذري، إن خذعة القراءة الجديدة المتمثلة في المغارة الزمنية المعتمدة، ترتكز مثلاً على قراءة «محاكاة المسيح» كما لو أنه عمل ليسيلين أو جويس، ليس لها معنى حكائي فقط يقصد منه اقتراح مفاجأة مموعة، بل تميلنا بالضرورة إلى طريقة في الكتابة.

إذن فخرافة «مينار» الحكيم تأخذ هنا كل دلالتها: فإن تقراً ليس في نهاية المطاف سوى انعكاس لرهان الكتابة (وليس العكس).

إن ترددات القراءة تعيد إنتاج إن لم نقبل تحريف التحويلات المثبتة في الحكيم نفسه. فالكتاب دائماً غير مكتمل، لأنه يخفي وعوداً من التتو لا تنتهي «فلا يوجد كتاب طبع دون فروق بين طبعاته» (La loterie de Baby, 90)، إن أدنى تحريف مادي يوحى بعدم وجود الملاءمة الضرورية للحكي مع ذاته، فهذا الأخير لا يحدثنا إلا بمقدار تحديده للزم بالصدفة.

لا وجود للحكاية إلا بدءاً من ازدواجيتها الداخلية، هذه الازدواجية تظهر هنا كرابطة وكطرف في علاقة غير متماثلة، كل حكاية في لحظة تشكلها هي إظهار لاستعادة متناقضة مع ذاتها. ففحص واختيار العمل الأدبي لـ Herbert Quain يطلعنا على هذه «الرواية - المشكلة» متمثلة بشكل تام في قصة «اله المتاهة» (The Godof the laboristh) هناك جريمة غامضة، في الصفحات الأولى، ونقاش طويل في الصفحات الوسطى، وفي الأخير هناك حل حينما اتضح اللغز، وجدنا فقرة استرجاعية طويلة تشتمل على هذه الجملة: «ظن الكل أن اللقاء بين لاعبي الشطرنج كان زائفاً، يفهم من هذه الجملة أن حل اللغز خاطيء، لذلك فالقاريء القلق يعيد قراءة الفصل الملائمة ليكشف حلاً آخر أي الحل الحقيقي. إن قاريء هذا الكتاب الفريد أكثر ذكاء من مفتش الشرطة (اله المتاهة - ص ١١٠).

فانطلاقاً من لحظة ما يبدأ الحكيم من جديد عكس ذاته: فكل حكي Récit خالق بهذا النوع يجتوي في جزء منه على نقطة انقلاب ما. هذه النقطة تقترح طريقاً بكاملاً غير مشكوك فيه بغية التفسير، وهنا بالذات يشبه بورخيس كافكا، الذي جعل من هوس التأويل مركز أعماله كلها.

إن رمزية المتاهة لا تسعف أبداً في فهم نظرية الحكاية هذه: البسيطة والمنزقة نحو انحدار حلم اليقظ المتدرج إن المتاهة تضليلنا، المتاهة عرض اللغز، وتسلسل الحكاية هو هذه الصورة المقلوبة المنعكسة بدلاً من النهاية حيث تتبلور فكرة: التقسيم الذي لا ينقذ، فقطع متاهة الحكاية يتم بشكل معكوس، بغية الوصول إلى مخرج، هنا الأخير يسخر منا، لأنه لا يوجد شيء وراء المتاهة، لا مركز ولا محتوى، ولا وجود لأثر هدف ما، مادامنا نترجع بدل أن نتقدم.

تأخذ الحكاية ضرورتها من هذا الانحراف الذي يبعدها عن ذاتها ويربطها بمضاعفة son double ويمكننا قراءة القصة البوليسية لبورخيس (الموت والبوصلة) بهذه الصند التي يمكن أن تكون هي العمل الأدبي لـ Herbert Quain فسير المخبر Lomrot نحو الحل هو إعلان عن مشكل أساسي، فحل اللغز هو إحدى نهايات اللغز نفسه، فإن نحل المشكل كلية وأن نبطل اللغز هو ألا تفك اللغز الخ ..

ينظم بداخل الحكاية العديد من الروايات تقوم بوظيفة تضليلية، وهنا نلمح مظهراً من مظاهر الفن الشعري لبغداد الآن بو: فالحكاية تنثني بطريقة معكوسة، تتسلسل انطلاقاً من نهايتها، وهذه المرة في هيئة فن جذري تتسلسل انطلاقاً من نهاية لا تعرفها أبداً حيث هي النهاية والبداية. وفي الأخير تلتف الحكاية حول ذاتها وتوهمننا بالانسجام عبر تشييد منظود لا نهائي.

إن ما كتبه بورخيس له قيمة أخرى شبيهة بقيمة الألفاظ.. فإذا بدأ ظاهرياً أن بورخيس يجعل قارئه يتأمل (والمثال الجيد لهذا الجنس موجود في قصة «الخرائب الدائرية» حيث الشخص الذي يحلم شخصاً آخر، هو الآخر نتيجة لحلم آخر)، فذلك لأنه ينتزع منه ما يفكر فيه، من هنا كان يفضل - بورخيس - استعمال مقارقات الوهم التي لا تحتوي بدقة على أية فكرة. إن بورخيس الأكثر بساطة، كما يوقنعتنا في الفخ، يرسف في استعمال نقط الحذف، وأفضل قصصه ليست تلك التي تقترح بسهولة، بل العكس تلك القصص المغلفة كلية والتي ليس لها من مخرج.

يحضر القراء تنفيذ الحكم، ويشهدون كل مقدمات الجريمة، حيث القصد بالنسبة لهم معروف، لكنهم لا يدركونه، فيما يبدو، إلا في نهاية الفقرة (17) (Ficciones).

فحين يلخص بورخيس قصة «الحديقة ذات السبل» للتشعبة هكذا في التقديم الذي وضعه لمجموعته القصصية (Ficciones) نكون ملزمين بتصديقه دون أي دليل، فالحكاية مطوقة بالشكل وحله (ولا داعي لطرحه). والفقرة المعلن عنها في التقديم، تمنحنا مفتاح اللغز، لكنها تقوم بتدليل قارئها

غموض رهيب عكس كل ما تقدمه.

فاللغز المبدد ينكشف بطريقة ساخرة، ومقابل الخدعة علينا أن نتحمل ثقل الحكاية. فالمؤلف يخاتل ويجعل من عدم الدلالة شيئاً غريباً، والحل هنا من أجل الاستعراض فقط. لا يعمل إلا على محاكاة معنى الحكاية.

إنه تشعب جديد يلف المغامرة وينفضح في الوقت ذاته عن المحتوى الذي لا ينضب، إن مفزداً ممكناً انقلق والحكي انتهى. لكن أين هي الأبواب الأخرى؟ أو بتعبير آخر أكان الإنفلاق غير تام؟ تنقلت الحكاية، عبر النافذة الخاطئة، إلى إرجاء غير محددة هكذا يبدو أن الشكل مطروح بشكل واضح، إما أن هناك معنى للحكاية وأن الحل الخاطيء رمزية وإما أنها ليست هناك رمزية، فالحل الخاطيء رمزية العبث. إنه هكذا نؤول أعمال بورخيس: ننهينا ونحسن نمنحها أشكالاً إرتيائية ذكية وليس من المؤكد أن الارتيائية ذكاء، ولا المعنى العميق لقصص بورخيس ظاهرة في هذه التهذيبات.

سيطرح الشكل بطريقة مغلوطة، فالحكاية لها معنى، لكن هذا المعنى ليس هو ما نعتقد، إن هذا المعنى لا ينتج عن الاختيار الممكن من بين التاويلات المتعددة فطبيعته ليست تاويلية. فالعنى لا نبحث عنه في القراءة ولكن ينبغي البحث عنه في الكتابة.

إن استدعاءات القارئ المستمرة، تبين عسر الحكاية من حيث التطور كما لو أنها كانت متوقفة، من هنا تأتي تقنية إنشائية بسيطة تعمل على استيعاب التلميح بشكل موسع، فبورخيس لا يكتب حكاية بل يشير إليها: ليس فقط الحكاية التي من الممكن أن يكتبها، لكن ما يمكن الآخرين أن يكتبوه: (انظر مثلاً تحليل رواية Bouvard Pécuchet الوارد في العدد الخاص حول بورخيس من مجلة L'herne، فهو يعكس جيداً طريقة بير مينار)، فبدل أن يسيطر مساراً للحكاية، يكتفي بتسجيل إمكانياتها: لهذا فمقالات بورخيس التحليلية تقيم بواسطة النقد الصريح الذي يحتوي عليه هذه الحكايات، إنها عملية شبيهة بالمشروع العميق «لبول فاليري»: ضرورة التامل في لحظة الكتابة والتفكير، هنا يصل المشروع إلى منتهاه، لأن بورخيس وجد فيه الأدوات الحقيقية، إذ كيف نكتب القصة البسيطة، في حين أنها تتضمن إمكانيات لا نهائية من التنوع، وأن الشكل الذي اخترت لها قد يحيد عن أشكال أخرى هي الملائمة للقصة. إن الصنعة البورخيسية تسعى للاجابة عن هذا السؤال بواسطة الحكاية. حيث يختار من بين هذه الأشكال الشكل الذي، عبر لا توازنه وخصائصه المصطنعة وتناقضاته، يصون هذا السؤال، قبل أن تعود إلى السبل المتشعبة، يمكناً أخذ مثال جديد أكثر شغافية إنه قصة «شكل السيف» (Ficciones) حيث سرت الحكاية وفق صيغة من صيغ الرواية البوليسية، أضحت تقليدية حسب

«أجاثا كريستي» في قصتها (جريمة قتل رويجر (Achoyd) حيث تم السرد عبر انفصال ضمير الغائب من قبل موضوع الحكاية (أنا أحكي أنه، هو يحكي أنني، فالأنا ليس هو، وحده ضمير الغائب «هو» يمكنه أن يؤخذ كطرف مشترك ليجعل الحكاية ممكنة). رجل يروي قصة خيانية، غير أنه يكتشف في النهاية بأنه هو الخائن، وقد تم هذا الاكتشاف عبر فكه لأحدى الامارات، فالراوي في وجهه ندبة Cieatree وفي اللحظة التي تظهر فيها الندبة في الحكاية تنكشف الهوية، هكذا فكل تغير غير مجد لأن حضور مؤثر بليغ (الحكاية) خاطئة يقوم مقامه عليه أن ينتشر في الخطاب وإلا فسوف تظل دلالاته مخفية، يكفي أن يظهر المؤثر مرة أخرى في لحظة مميزة من لحظات الحكاية ليأخذ كل معناه. الأمر هنا يشبه مسرحية Phedre، حيث أعلنت Phedre فرق الخشب في بداية المشهد الأول بأنها سمعت وبأن الأقنعة خنقتها. لقد ماتت بالفعل في نهاية الفصل الخامس: في الظاهر لم يحدث أي شيء، لقد احتاجت Phedre إلى ألف وخمسمائة بيت لكي تأخذ الحركة الحاسمة معناها، لكي تطيحها حقيقتها اللغوية وحقيقتها الأدبية.

هكذا فوظيفة الخطاب أو الحكاية واضحة، تأتيان بالحقبة مقابل انعطاف طويل لا بد أن تؤدي ضربيته، إن الخطاب يمنع أطرافه للحقيقي شريطة أن يوضع محل تساؤل وأن يظهر كخداع محض: فلن يتقدم بالضرورة نحو النهاية إلا إذا أسس لأجدواه الخاصة (ما دام أن كل شيء قد أعطى مسبقاً، ولن يرتجل مقاطعة، في حرية مطلقة، إلا ليخدع السامع).

(مادام أن كل شيء سيعطى في النهاية) يلف الخطاب حول موضوعه، ليعطيه ويحده بطريقة تتضمن حكايتين اثنتين: الوجه والظهر، فالمتوقع هو غير المتوقع لأن غير المتوقع هو المتوقع.

لننظر الآن وجهة النظر المفضلة التي يختارها بورخيس: إنها تلك التي تفرج اللاتماثل بين الموضوع (الدسيسة) والكتابة الموصلة إليه، فكلما امتلات القصة بالمعنى تتشعب الحكاية معلنة عن كل الطرق الممكنة للحكي، وكل المعاني الأخرى التي يمكنها أن تمتلك.

وبالفعل قصة «الحديقة ذات السبل المتشعبة»، التي يمكن أن تصلح كدعامة لمغامرة جاسوسية. تدور باتجاه لا متوقع موجه، في الحكاية يحدث شيء ما حيث الدسيسة الأساسية في غنى عنه فالشخصية الرئيسية عبارة عن جاسوس من واجبه أن يحل المسألة التي وضعت فيها الكلمات والعبارات بطريقة غامضة جداً. كي يقوم بحل المسألة يذهب إلى منزل شخص يدعى Albert، ولما أنجز مهمته جعلنا ندرك الأمر، ففك اللغز، كما أن الأمر كان وعداً بذلك.

إن متاهة الحديقة تشبه مكتبة بابل، والكتاب الحقيقي ليس أمامه سوى الاستهلال: إنه منجنا مفتاح المتاهة، موضحاً أن الآثار الحقيقية للمتاهة نجدها في شكل الحكاية العابر والمنتهي والمكتمل.

فكل حكاية فريدة تخون فكرة المتاهة، لكنها تعطينا عنها الانعكاس القوي.

لقد استطاع بورخيس أن ينهي برهنته دون أن يسقط في عرض الكتاب الفطاستيكيين التقليديين (إننا ندرك بأن بلاغة الفطاستيك قد تبلورت في ق ١٧).

في إحدى قصص بورخيس يتحدث عن شخص يدعى Melmoth هذا الأخير يلتقي بشخص ما يحكي لنا قصة حول Melmoth حيث يلتقي... دون أن تنتهي أبداً أية حكاية الأمر شبيه بتداخل الأدراج فالثمالة الحقيقية هي أنه لا وجود للمتاهة، فإن نكتب معناه أن نفقد المتاهة.

تتجدد الحكاية بغياب كل الحكايات الممكنة التي من خلالها تختار الحكاية. إن هذا الغياب يعمق شكل الكتاب، ويدخله في صراع لانهائي مع ذاته، إذن فبديل الرمزية المرحبة للمكتبة مكان التيه بامتياز، والغوربا الحديقة التي نضل فيها لشاسعتها تعثر على الالفبورية النقدية للكتاب المفقود، الذي تبقى منه فقط الآثار (موسوعة Tloin).

«يكفي أن نذكر النظام الذي لاحظناه في المجلد العاشر وهو من الدقة والضبط بكان حيث تناقضات هذا المجلد الظاهرة دليل على أن المجلدات الأخرى موجودة». (موسوعة Tloin - بورخيس ص 28 Ficciones).

إن الكتاب الغائب أو الناقص يظهر بعض المصور عبر شذراته، فليس عبثاً أن نخيل أنه بدل الكتاب الجامع الذي يجمع كل التوليفات سيكون في الامكان كتابة كتاب واحد ناقص عبره تتجذر أهمية ما فقد:

«فتمت جدال كبير حول كتابة رواية بضمير المتكلم، حيث ينسب الراوي أو يشوه الحقائق ويسقط في العديد من التناقضات التي تسمح لعدد قليل من القراء لعدد أقل اكتشاف واقع قطيع و«تافه» (نفسه ص ١٩).

وفي النهاية فكل دليل بورخيس لا تهدف لشيء سوى تأكيدها على إمكانية بناء حكاية ما. هذا المشروع يمكننا اعتباره كنجاة وإخفاق في نفس الوقت، إذا ما لمحا أن بورخيس عبر ثغرات ونواقص الحكاية تمكن من تبيان أننا لم نفقد شيئاً.

✽ النص مأخوذ من كتاب Pour une théorie de la production littéraire لبير ماثري - فرانسوا ماسبيرو - باريس من الصفحة ٢٧٧ - ٢٨٥

في الفقرة الأخيرة تنقل القصة المنتهية خيراً، وهي فقرة ليست ذات جدوى. (فلكي يعلن الجاسوس عن انفجار مدينة Albert، ارتكب جريمة ضد شخص يدعى Albert وجد عنوانه في دليل التليفون: هكذا يتكشف كل شيء، لكن ما الجدوى؟) إن هذا المعنى غير النال ينتج معنى آخر وقصة أخرى ستبدو أساسية. ففي منزل Albert، بالإضافة إلى اسمه الذي يصلح كرقم، نجد شيئاً آخر: نجد المتاهة نفسها، فالجاسوس، الذي من مهامه ملاحقة أسرار الآخرين، كان قد ذهب مباشرة إلى مكان السر دون أن يعرفه في حين أنه لا يبحث عن السر ذاته، ولكنه يبحث عن وسيلة لنقل السر، إن Albert يحتفظ بالمتاهة الأكثر اكتمالاً المبورة في الذكاء الصيني: إنها الكتاب. لم يستطع ترجمته (إن لم تكن ترجمة خاطئة، تقرا الخط الغامض دون أن تفك الرموز، وتدع كل تاويل جانباً. إن حقيقة السر، سره هو، هي المكان الهندسي لكل التاويلات.

لقد حدد Albert هذا المكان، وهو يدرك بأن هذا الكتاب هو متاهة مطلقة الدخول فيما يعني التيه، ويدرك كذلك أن هذه المتاهة هي كتاب، حيث كل شيء يمكن أن يقرأ، مادام كتب هكذا (أو بالأحرى لم يكتب، مادامنا، كما سنرى أن كتابة كذهه مستحيلة).

فالرواية المتاهة للعلامة «تسوين» تحل كل مشاكل الحكاية (فداخل حكاية حقيقة يمكن أن نطرح فقط بعض المشكلات).

«من المعروف أنه في كل القصص كلما عرضت حلول مختلفة يتبنى الإنسان أحدها ويلقي غيرها، أما في قصة «تسوين» المتعززة الحل تقريباً فإنه يتبنى الامكانيات جميعاً في نفس الوقت» ص ١٢٩.

إن الكتاب الكامل هو ذلك الذي ينبج في إلغاء مضاعفاتها وكل المسافات البسيطة التي يزعم اختراقها، أو بالأحرى ينبج في أن يمتصها فيالنسبة لأي حدث كل التاويلات تعاقب، فإن يطرق شخص ما الباب في القصة مثلاً: فإن سائر الحكاية بطريقة مسترسلة يمكن توقع أي شيء: يمكن أن يفتح الباب أو لا يفتح، أو أن يكون هناك حل آخر إن أمكن إن خدعة المتاهة تنبني على بديهية هي: إن هذه الحلول تشكل مجموعة محددة ولكي توجد الحكاية لابد من اختيار واحد من هذه الحلول، التي تبدو ضرورية أو على الأقل حقيقية ينطلق الحكوي ويتخذ اتجاهاً محدداً، إن أسطورة المتاهة تشبه فكرة حكاية موضوعية صرفة تأخذ كل الأطراف في نفس الوقت وتطورها حتى نهايتها لكن هذه النهاية مستحيلة، والسكاي لا تحل أبداً سوى صورة المتاهة، لأنه محتم عليها اختيار نهاية محددة وهي مضطرة لاختفاء كل التشعبات وإغراقها في نسيج الخطاب.



خورخي لويس بورخيس والترجمة

ترجمة: عبد الرحيم حزل *

دومينيك م. لويزر

إن تجربة بورخيس في ترجمة نصوصه تعتبر تجربة من الخصوصية والفردة ، بحيث ينبغي النظر إليها على أنها ذات علاقة وثيقة بمفهوم هذا الكاتب للإبداع الأدبي.

لقد كان خورخي لويس بورخيس يصدر عن مرجعية متعددة اللغات والثقافات ، فقد اكتسب اللغة الانجليزية من جدته ذات الأصل الانجليزي، ومن والده، بشكل متزامن مع اكتسابه للغة الاسبانية من أمه، بحكم نشأته في مدينة بوينس آيرس. وعندما استقر بورخيس بعدئذ، في فرنسا اكتسب اللغة الفرنسية، واللغة الألمانية واللغة اللاتينية واللغة الإيطالية، ولقد كانت قدرة بورخيس على تكلم الكثير من اللغات والقراءة بها، كما كان إثارة اللغة الانجليزية وميله القوي إليها مما عاد عليه بقسم كبير من سمعته وصيته الأدبيين.

وتعود أول ترجمة أنجزها بورخيس إلى سن مبكرة جدا من حياته. وقد كانت ترجمة لقصة أوسكار وايلد «الأمير السعيد» "The Happy Princes" إلى اللغة الأسبانية ، نشرها في صحيفة El Pais. ويذكر بورخيس في سيرته الذاتية «محاولة في السيرة الذاتية» Autobiographical Essay، أن القراء نسبوا هذه الترجمة خطأ إلى والده.

وبحكم معرفة بورخيس الجيدة باللغات، كان من المألوف أن تطلب إليه المجالات الأدبية التي كان ينشر فيها كتاباته من قبيل Sur و Proa ، ترجمة بعض الأعمال الأدبية لنشرها على صفحاتها.

وكان بورخيس يستقي نصوص ترجماته من ثلاثة مجالات أدبية: المجال الفرنسي، والمجال البريطاني والمجال الأمريكي الشمالي. فقد ترجم من المجال الفرنسي مسرحية «بيرزيفون» Perséphone، لاندريه جيد، و«همجي في أسياء Un Barbare en Asie، لهنري ميشو، وقصائد متفرقة لبعض الشعراء الفرنسيين. وجميع تلك الترجمات التي أنجزها بورخيس من اللغة الفرنسية كانت بطلب من دار النشر Sur. ولقد أنجز بورخيس ترجمته لمسرحية جيد في عام

تعتبر الترجمة حجر الزاوية في كتابات خورخي لويس بورخيس. فلم تكن الترجمة مجرد فن زاولة الكاتب في شطر كبير من حياته، بل كانت، كذلك من موضوعاته أو مداراته الأثرية، التي شغل نفسه بالتفكير فيها، كما كانت الترجمة عنده عنصرا بنوييا أساسيا في كثير من قصصه.

ونريد أن نتناول في هذه الدراسة علاقة خورخي لويس بورخيس بالترجمة، وأهمية الترجمة في إبداعاته. وسوف نقسم هذه الدراسة إلى أربعة أقسام. نعرض بالحديث في القسم الأول منها لمجموع الترجمات التي أنجزها بورخيس من لغات أجنبية إلى اللغة الأسبانية شاملين المعروف من هذه الترجمات على أوسع نطاق والمهمل منها الذي يكاد يكون مجهولا. كما سنطرق للظروف التي أنجزت فيها تلك الترجمات ودوافعها.

وسنستعرض في القسم الثاني من هذه الدراسة آراء بورخيس في الترجمة وعملية الترجمة، كما وقفنا على تلك الآراء في المقالات التي وضعها الكاتب والحوارات التي أدلى بها.

وسوف نبين في القسم الثالث أن الترجمة تقوم عنصرا بنوييا في كتابات بورخيس. ذلك أن نصوص كاتبنا تلوح كأنها إما ترجمة، أو ترجمة لترجمة، أو مستلهمة من ترجمة، ففي كل ما كتب بورخيس، كانت نصوصه تبدو كأنها نظائر من أصول مبهمه، لا سبيل إلى العثور عليها، أو تظل مجهولة الكاتب.

فيما سنركز نظرتنا في القسم الرابع والآخر من هذه الدراسة على الترجمات التي أنجزها بورخيس لكتابات هـو نفسه بالاشتراك مع المترجم نورمان طوماس دي جيوفاني، وقد كانت آخر ما أنجز بورخيس من ترجمات ، ونحن نجد دي جيوفاني قد وثق هذه الترجمات توثيقا جيدا، وأفاض في وصفها وشرحها، كما كان لبورخيس نفسه نصيب في ذلك.

* مترجم من المغرب.

ويتمان من الأحلام التي راودته أمدا طويلا، فقد ظل يقلب التفكير في مشروع تلك الترجمة، وهو بعد صغير السن، لكن لم يأت له تحقيق هذا المشروع إلا في عام ١٩٦٩ وهو مقيم في يومئذ في الولايات المتحدة الأمريكية. وأغلب الظن أن هذه الترجمة كانت هي الترجمة الوحيدة التي أنجزها بورخيس بمحض رغبته، ومن دون أن تطلبها منه أية جهة من الجهات.

لقد أثبتنا على ذكر المجالات التي كان يمنح منها بورخيس نصوص ترجماته. ويجدر بنا الآن، أن ننقل إلى التأمّل في آراء بورخيس النظرية في الترجمة وعملية الترجمة.

إن لبورخيس رأيا واضحا في الترجمة، عبر عنه بوضوح في دراسات، نذكر منها «الترجمات الهومييرية» "Las Versiones homéricas"، و«ترجمات ألف ليلة وليلة» "Los traductores de las 1001 noches" كما أعرب عنه في مقالات وحوارات أخرى، بداية من نصوصه الأولى، وحتى الحوارات التي أدلى بها إلى دي جيوفاني في سنوات السبعينات. وفما هذا الرأي أنه لا ينبغي النظر إلى الترجمة وكأنها أقل شأنا من الابداع الأصلي، كما ينبغي التخلص من التصور التقليدي، الذي يترجمه المثل الإيطالي الشهير، والذي يجعل الترجمة خيانة محتمة للنص الأصلي. فلا ينبغي أن يجعل المترجم هدفه الاسمى في الترجمة، في نظر بورخيس، السعي عيشا إلى محاكاة الابداع الأدبي، أو تقليده، بل أن يسعى بالأحرى إلى الاتيان بنص من أبداعه وهو ما يعني أن الترجمة تقوم، في نظر بورخيس، مرادفاً للابداع، فحيث إنه لا وجود لاستنساخ تام، كما لا وجود لمحاكاة تامة، وهذا تصور دائم في أعمال بورخيس، فلماذا نسعى عبثا إلى تحقيق ذلك الاستنساخ وتلك المحاكاة في مضمار الابداع الأدبي؟ ينبغي أن يكون للمترجم والمؤلفين نفس الهدف لما يتعلق الأمر بالابداع الأدبي. فلا ينبغي للمترجم أن يحصر نفسه في الترجمة الحرفية، بل يتعين عليه أن ينحسب الأصل جانباً، كما كان بورخيس نفسه يبحث دي جيوفاني أن يفعل عندما كانا يترجمان أعمال الأول. فالنص لا يعتبر أصليا، في نظر بورخيس، إلا من حيث كونه إحدى المسودات الممكنة، وإحدى المراحل الزمنية في الخلق الأدبي، تعارف الناس على اختيارها مرحلة نهائية، ولا يعتبر النص أصليا بما يعمل من أفكار وإحاسيس مما يدخل في تكوين الالهام. إن النص الأصلي نص قبلي، أي نص قبل نص، وهو يسمح أن يكون الابداع مستديما والالهام متحققا من جديد في نص جديد مكتوب بإداة لغوية مختلفة.

ويميز بورخيس بين ترجمة الشعر وترجمة النثر. إذ ينبغي أن تكون طريقة الترجمة موافقة لنوع النص الأصلي.

١٩٣٦، حيث كان يجري عرضها يومئذ، في مدينة بوينس آيرس. وأنجز ترجمته لكتاب ميشو في عام ١٩٤١، وقد كان ميشو، يومئذ، مقبيا في الأرجنتين، حيث أمضى فترة الحرب العالمية الثانية. وأما مترجمات بورخيس من أشعار سوبريفيل، وفرانسيس بونج، وإيديث بواسونا فقد نشرها في أعداد من مجلة Sur، خلال أعوام ١٩٤٠ و ١٩٤٧.

وترجم بورخيس من المجال البريطاني روايتين كاملتين لفرجينيا وولف، هما: «غرفة المالك الواحد» A Room of One's Own و«أورلاندو» Orlando. فقد نشر ترجمة الرواية الأولى في أعداد متتالية من مجلة Sur، على امتداد عامي ١٩٣٥ و ١٩٣٦، ثم جمع فصول تلك الترجمة، بعدئذ، بين دفتي كتاب جعل عنوانه Un cuarto propio. أما رواية Orlando فقد قام بورخيس بترجمتها دفعة واحدة، ونشرتها دار Sur في عام ١٩٣٧. وترجم بورخيس، علاوة على ذلك، الصفحتين الأخيرتين من رواية دجيمس دجويس «دوليبس Ulysses»، ونشرها في عام ١٩٢٥ في مجلة Proa الصادرة في بوينس آيرس.

وأما المجال الأمريكي الشمالي فقد كانت له حصّة الأسد من مترجمات بورخيس، ولربما كان السبب في ذلك أن بورخيس أنجز تلك الترجمات في وقت أخذ اهتمام الأرجنتين يتزايد بالادباء الأمريكيين، ولقد أنجز بورخيس ترجماته من أدب أمريكا الشمالية، الثرية منها والشعرية، خلال أعوام ١٩٣١ و ١٩٦٩. فقد ترجم رواية «وليم فولكنر» «النخل المتوحش» The Wild Palms في عام ١٩٤٠، ونشرها بعنوان Las Palmas Salvajes عن دار Sudamericana. وترجم حكاية من حكايات هيرمان ميلفيل بعنوان «بارتليبي الكاتب العمومي» "Bartleby the scrivener" من مجموعته The Piazza Tales في عام ١٩٤٣، ونشرها بعنوان "Bartleby" عن دار Emecé. كما صدرت لبورخيس في عام ١٩٤٩ عن منشورات Jackson Editions في مدينة بوينس آيرس، ترجماته لبعض من مقالات إيرسون وكراثيل، وقد جعلها بورخيس في كتاب بعنوان «الرجال الممثلون» Hombres representativos. وفي مجال الشعر الأمريكي الشمالي ترجم بورخيس قصائد متفرقة لعدد من الشعراء، نذكر منهم لانسكوت هاكس، وإي. إل. ماسترن، وكارل ساندبورغ، وديلمور شوارتز، ونشر هذه الترجمات في مجلة Sur، خلال أعوام ١٩٣١ و ١٩٤٤. كما ترجم مختارات من أشعار بورخيس لأشعار ويتمان في عام ١٩٦٩، وجمعها في كتاب بعنوان: «أوراق الشهب» Hojas de Hierba. وتكاد تكون ترجمة بورخيس لأشعار

لقارته في هذا الصنف من قصصه إنما هو ترجمة لنص آخر. وتغير طبيعة هذا الأصل من قصة إلى أخرى. فنص بورخيس في قصة "تقرير برودي" "El informe de Brodie" وقصة "أوندر" "Undr" ترجمة لنص أصلي فيما يقدم بورخيس نص والطائفة الثلاثون "La secta de los teinta" في صورة ترجمة لترجمة أخرى.

وفي الصنف الثاني من قصص بورخيس تكون الخاصة الأساسية للسارد أنه مترجم، يزاوّل الترجمة باعتبارها اختياراً أو باعتبارها احترافاً وتعتبر قصة "لفنز فيتزجيرالد" "El enigma de Fitzgerald" أبرز مثال لهذا الصنف.

وأما الصنف الثالث من نصوص بورخيس، فنجد الترجمة فيه عاملاً حافزاً للإبداع الأدبي، من حيث كونها مصدراً لقصة بورخيس، فبعض من نصوص الكاتب تستشهد بنصوص أخرى مترجمة، أو تكون تلخيصاً لها. ومن الأمثلة على هذا اللون من نصوص بورخيس قصة "البحث عن ابن رشد" "busca de Averroes". ويمكن أن يكون نص بورخيس مستلهماً من نص مترجم، كالشارب في قصته "تعالويذ الكيفوطي الناقصة" "Las magias parciales del Quijote".

وفي الأنواع ثلاثتها، تسهم الترجمة، بما هي عنصر بنيوي في خلق الإزدواجية والغموض اللذين يعتبران خاصيتين ملازميتين لنصوص بورخيس. وسواء في النصوص التي ترجمها بورخيس أو في النصوص التي استلهمها من الترجمة، فإن النص الأصلي يظل دائماً نصاً مبهماً وغامضاً ومهما قدم لنا بورخيس نصه في صورة كأنه أصل، فإن هذا النص لا يكون في الحقيقة إلا نقلاً متكرراً عن أصل آخر، أضاع بورخيس بدايته ونهايته. وربما عثرت الشخصية المركزية أو السارد على النص الأصلي بمحض الصدفة، وإذا وجد ذلك الأصل فهو يكون غفلاً، لا يجمل اسم كاتبه. وإذا حمل توقعها ما فلا نقف فيه على معلومات تدلنا من مؤلفه. وفي جميع الأحوال تتجلى المسافة الفيزيائية كبيرة بين النص الأصلي وترجمته، وهي مسافة تبرز أهمية النص المترجم وتؤكددها، وتجعلها فوق أهمية النص الأصلي، فالترجمة تكون أكثر واقعية وأكثر تحقفاً ولمسوسة من أصلها. إن كل إبداع، عند بورخيس، هو إعادة إبداع، وكل نص هو نص أصلي. إن الأدب يتولد من الأدب، فالأدب ليس واحداً، بل كثر، وكذلك هو المترجم.

والقسم الأخير من هذا البحث ننظر فيه في الترجمات التي أنجزها بورخيس في أواخر حياته. إنها ترجمات وضعها الكاتب لأعماله إلى اللغة الانجليزية، بالاشتراك مع المترجم دي جيوفاني. إن وضعية العمى التي عاش فيها بورخيس معظم سني حياته قد جعلته يكتب قصصاً كبيراً من أعماله بالاشتراك مع أشخاص آخرين، إما عن اقتدار أو عن اضطرار. وتعتبر ترجمة

ولن كان ينبغي تحاشي الحرفية في جميع الأحوال، فإنها قد تنفع في ترجمة النثر أحياناً. لكن من المرجح فشلها في ترجمة الشعر. ولما كانت اللغة الشعرية ذات طبيعة خاصة، فإن مقدار الحرية والإبداعية الذي ينبغي للمترجم أن يجيزه لنفسه عند ترجمته الشعر ينبغي أن يكون أكبر مما لو ترجم النثر. وقد تعرض للمترجم بعض النصوص الشعرية أو الشعرية التي تشكل ترجمتها تحدياً كبيراً له، وتكون بمثابة تحدٍ قوي له، بسبب من فريدة اللغة التي كتبت بها، لا بسبب الاختلافات اللغوية بين السنن المترجم منها والسنن المترجم إليه. فهذا النوع من النصوص يمتلك خاصيات تضيق، لا محالة في عملية الترجمة لأن لغة النص الأصلي لغة صميّة في ذاتها وإن بورخيس ليدافع عن هذه الفكرة، كما تدلنا على ذلك ترجمته من رواية دجيس دجويس "Ulisses". فهو قد اقتصر على ترجمة الصفتين الأخيرتين من هذه الرواية، لأن هذه الرواية، بحسب قوله لا يمكن ترجمتها برمتها. وعندما نقارن بين ترجمة بورخيس وترجمة سالاس سويرات، الذي ترجم رواية دجويس بكاملها إلى اللغة الأسبانية، يتبين لنا مقصود بورخيس من فشل الترجمة الحرفية. فكثير من المقاطع في ترجمة سالاس سويرات يتعذر فهمها، رغم موافقتها الحرفية للنص الأصلي، لأن الحرفية كانت فيها قاعدة. وأما بورخيس فقد أفلح في ترجمته في عكس إبداعية النص الأصلي وفرداته، بحيث فعل باللغة الأسبانية فعل دجويس باللغة الانجليزية. كما ذكر بورخيس إن ترجمة من الترجمات قد تفوق الأصل في بعض الأحيان، وتبدو كأنها صيغة أخرى منه قد فضلتها وفاقته. فعلى المترجم أن ينجح في إعادة الامساك بالالهام الذي يصدر عنه النص الأصلي، وترجمته في أسلوب رفيع. وقد يتفق كذلك، أن يتسع السنن اللغوي الذي يترجم إليه لإبداعية أكبر مما اتسع له سنن اللغة المترجم منها. إن ترجمة "كيخوטה" Quijot إلى اللغة الانجليزية هي، في نظر بورخيس، أرقى مستوى من هذه الرواية في أصلها الأسباني، الذي وضعه سيربانطيس. وكذلك كان اكتشاف بورخيس لقصائد ويتمان مترجمة إلى اللغة الألمانية، ولقد كان أول شغفه بها في صيغتها المترجمة تلك.

كما عثر بورخيس عن آرائه النظرية في الترجمة تعبيراً غير مباشر في قصصه. فنحن نجد الترجمة والمترجم يلعبون في قسم كبير من أعمال بورخيس دوراً أساسياً، يمكن تصنيفه إلى ثلاثة أصناف.

الصنف الأول، يكون فيه السارد مترجماً، يعمل وسيطاً بين القارئ والنص الأصلي، الذي يكون، في العادة ضائعاً أو مجهولاً، وبين أدبين وعالمين. ولذلك فإن ما يقدمه بورخيس

النعمل ليكاد يشف لنا عن بورخيس مترجما ، ليس بحكم الدور الذي لعبه في هذه الترجمة ، وهو دور ، وإن كان بطبيعة الحال ، أقل فعالية من دوره في الترجمة التي أنجزها بمفرده ، إلا أنه يكشف لنا عن وثافة الصلة القائمة بين مفهوم بورخيس للكتابة ومفهومه للترجمة .

ولقد أبان بورخيس في عملية الترجمة تلك ، عن نشاط وحساس منقطعي النظر . وكان ما أبان عنه فيها من طاقة إبداعية ، وإصرار على التحرر ، دي جيوفاني ، وهو ، من نصوصه الأصلية ، ذا مغزى يفوق في دلالاته أيما من تصريحاته النظرية في شأن الترجمة . وبناء على ذلك ، يكون بورخيس كاتب النص الأصلي ، وكاتب النص المترجم على حد سواء .

لقد كان بورخيس بحسب ما قال عنه دي جيوفاني ، يرحب بالتغيرات ويشجع عليها ، بل لقد كان يصر على حذف مقاطع كاملة من نصه الأصلي في الترجمة ، لأنه لا يجد معنى لترجمتها إلى اللغة الانجليزية . كما كان يقبل بإضافة عناصر لم تكن في هذا الأصل . وكان بورخيس ودي جيوفاني يصرحان في المقدمات التي كانا يقدمان بها لترجمتهما أنهما كانا يهدفان إلى كتابة ترجمة تتسنى قراءتها وكأنها أصل يجري مجرى طبيعيا . وكان بورخيس يبدي رضا واغباطا كبيرين وانفعالا في الطور الأخير ، حينما يأخذ دي جيوفاني في تلاوة نص الترجمة عليه . إن ترجمة بورخيس للكتابات بورخيس لتعتبر أقصى أشكال إعادة الإبداع وإعادة الكتابة . وربما توقع المرء أن يحرص المؤلف عند ترجمة إبداعاته حرصا قويا على حماية هذه الإبداعات كما جاءت في أصولها . وأما بورخيس فقد يجد في ترجمته لأعماله فرصة للإبداع من جديد في هذه الأعمال ، لكي يتجاوز بالإلهام حدود النص الأصلي المكتوب باللغة الأسبانية . فلما كانت اللغة الانجليزية ، وهي - في نظر بورخيس - أسوأ سنن لغوي - أداة مختلفة ، فهي تسمح لذلك ، بالتعبير تعبيرا مختلفا ، بما لا ينبغي قسرها أو إرغامها على محاكاة اللغة الأسبانية التي كتب بها النص الأصلي .

إن معظم نصوص بورخيس تكرر نفسها ، في موضوعاتها أو في بنيتها . ولما كانت الإبداعية وإعادة الإبداع خاصيتين مميزتين لأعمال هذا الكاتب كلها . فقد جعل ذلك الترجمة تبدو قناعا آخر من أقنعت الإبداعية . لقد كانت أصول كتابات بورخيس لا نهائية ، من حيث كونها تسمح بإعادة كتابتها إلى ما لا نهاية . ومن المرجح أن تكون ترجمة بورخيس لكتابات في أواخر حياته ، هي آخر خدمة : فالمؤلف الأعمى يقرأ لنفسه ، ويصغي لنفسه وهو يقرأ ، ويعيد كتابة نصوصه بيد كاتب آخر ، وفي اللغة التي جلم دائما أن يكتب

المؤلف لأعماله بالاشتراك مع آخرين مجالا بالغ الأهمية جم الفائدة . أولا لأن من العادر أن يترجم المؤلف أعماله ، ومن الأندر أن يشترك المؤلف مع مترجم آخر في إنجاز هذه الترجمة . وثانيا ، لأن بورخيس ، وإن اقتصر على تعليقات خاسطة على عملية الترجمة ، فإن دي جيوفاني كان يصور عملية الترجمة تلك ، في مقالات وحوارات كثيرة ، مما كان يسفقه على توثيق تلك التعليقات .

وقد كان دي جيوفاني أول من باشر بالتعاون مع بورخيس عندما التقاه أول مرة في عام ١٩٦٩ ، خلال الزيارة التي قام بها الكاتب إلى الولايات المتحدة الأمريكية . ولقد اتفق الرجلان على مواصلة العمل في بوينس آيرس ، بعد عودة بورخيس إلى بلاده .

وتدخل ترجمات بورخيس من أعماله بالاشتراك مع دي جيوفاني في مجالين اثنين ، فلقد بدأ ذلك المشروع بعد أن ترجم دي جيوفاني عملا من أعمال الكاتب جورججي كيلين ، لفائدة مجلة أمريكية . ولما اكتشف دي جيوفاني بورخيس ، لاح له أن يترجم مقترحات من قصائده إلى اللغة الانجليزية . ولم يسهم بورخيس بصفة مباشرة إلى فعالة في هذا المشروع ، ولقد قام بهذا المشروع فريق من الشعراء الأمريكيين ، منهم من كانت له معرفة باللغة الأسبانية ، ومنهم غير ذلك . وقد عملوا تحت إشراف دي جيوفاني . وكان هذا الأخير يضع ترجمة أولية إلى اللغة الانجليزية لتلك القصائد ، ويعيد ضبطها برفقة بورخيس مسترشدا بتوضيحاته في شأن معنى الأصل . ثم يقوم دي جيوفاني بارسال مسودة تلك الترجمة إلى فريق من الشعراء ، فيضع هؤلاء الترجمة الانجليزية على ضوء تفسيرات بورخيس التي أمدهم بها دي جيوفاني . ولئن كان بورخيس لم يشترك مباشرة في كتابة النصوص الانجليزية ، فقد استصوب منهجها ، وزاد على ذلك بتشجيعها ، وتضمن نتائجها بحيث لم يتردد في التصريح ، أحيانا أن تلك الترجمة جاءت أجود من إبداعاته في هيأتها الأصلية .

وأما ترجمة نصوص بورخيس الشعرية فكان إسهامه فيها أكبر من إسهامه في ترجمة نصوصه الشعرية . فقد كان يتدخل في كثير من مراحل تلك العملية . ولقد كان التمهيد لتلك العملية بحوار بين المؤلف والمترجم . وكان يجري في ذلك الحوار تفسير لرسالة النص الأصلي ، يفيضي إما إلى ترجمة أولية ، أو ترجمة نهائية . كما ساهم بورخيس في كتابة الترجمة النهائية لتلك النصوص ، أو بالأحرى إملأها ، بما كان يقدم للمترجم من نصائح وتوصيات أخيرة لإدخال تغييرات على الترجمة والتبديل فيها ، أو إعطاء موافقة الكاملة عليها .

وإن هذا العمل ليشكل بطبيعته الخاصة وتقنيته الفريدة ، وجودة الترجمة التي جعلت لنصوص بورخيس في اللغة الانجليزية تجسيدا مثاليا للعلاقة بورخيس بالترجمة . بل إن هذا

Faulkner, W. 1939. The Wild Palms. London : Chatto & Windus, 315pp

Gide, A. 1942. Théâtre. Paris : Gallimard. 368 pp

Gide, A. 1939. "Perséphone" Sur (Buenos Aires) 7 - 33

Joyce, J. 1922. Ulysses. Paraw Shakespeare & Company. 732 pp

Joyce, J. 1925. "La última hoja de Ulises". Proa (6-9)

Joyce, J. 1945. Ulises. Buenos Aires : Santiago Ruveda. XV + 840 pp

Melville, H. 1858. The Piazza Tales. New York Dix & Edwards. 431 pp

Melville, H. 1943. Bartleby. Buenos Aires: Emecé. 81 pp

Michaux, H. 1933. Un Barbare en Asie. Paris: Gallimard. 241pp

Michaux, H. 1941. Un Bárbaro en Asia. Buenos Aires: Sur. 200 pp

Ponge, F. 1957. Le parti pris des choses, précédé de douze petits écrits et suivi de poèmes. Paris: Gallimard. 233 pp

Ponge, F. 1947. "Det agua", "Onilas de mar" Sur (147-149) 235 - 245

Schwartz, D. 1978. In Dreams Begin Responsibilities and Other Stories. New York : New Directions Publishing Company, 202pp

Schwartz, D. 1944. "En sueños empiezan responsabilidades" Sur (113 - 114) 202 212

Superville, J. 1974. Choix de poèmes, Paris: Gallimard . 324pp

Superville, J. 1940 Sur (75) 48 - 51

Whitman, W. 1976. Leaves of Grass. New York : Penguin Books Publishing Company 696pp

Whitman, 1969. Hojas de hierba. Buenos Aires: Editorial Julliet. 165pp

Woolf, V. 1929 Room of One's Own. London: Hogarth Press. 172 pp

Woolf, V. 1938. Un Cuarto propio. Buenos Aires: Sur. 132pp

Woolf, 1928. Orlando, a Biography. London: Hogarth Press. 249 pp

Woolf, V. 1937. Orlando una biografía. Buenos Aires. Sur 1937. 323pp

العنوان الأصلي للمقال

Jorge Luis Borges and Translation

لصاحبه : Dominique M. Lousor

المصدر : vol.41, n° 4, 1995. pp. 209-215

بها أكثر من أية لغة أخرى، إنه سحر بورخيس الأدبي.

إن الترجمة تقوم أساساً لأعمال بورخيس ولقوله الأوجع للابداع الأدبي. ونختم هذه الدراسة بقوله لبورخيس، قد اشتملت في يضع كلمات، على ما يمكن بسطه في ١٠٠ صفحة وزيادة:

«إن التشاؤم من الترجمة بدعوى نقصانها ودونيتها - المنقيد أصحابه بالمثل الايطالي القديم - يصدر عن تجربة ناقصة. فليس ثمة نص جيد يظهر ثابتاً لا يقبل التغير، ونهائياً وقطعياً إن نحن تعاطيناه عدداً كافياً من المرات».

المراجع :

- Bossonas, E. 1974. "Paisaje cruel" (Buenos Aires) 222-223.
Borges, J.L. 1970. The Aleph and Other Stories, 1933- 1969. New York : E.P. Dutton. 286 pp
Borges, J.L. 1985. Prosa completa. Barcelona. Editorial Bruguera. I. 320 pp. T.3.288. pp. T. 4. 192 pp
Carlyle, T. 1896 On Heroes and Hero-Worship and the Heroic in History. London: Ward-Lock & Bowden Ltd. Will+ 335 pp
Carlyle, T. & R.W. Emerson 1949. Hombres representativos. Buenos Aires W. M. Hackson Inc. 401 pp
Di Giovanni, N. T., "At Work With Borges", The cardinal Points of Borges, ed by L. Dunham, and I. Ivask, 647 0 678 Norman : University of Oklahoma Press
Di Giovanni, N.T. D. Halpern, and F. Mac Shane, eds, 1973. Borges on Writing. New York: E.P. Dutton. 173 pp
Di Giovanni, N.T. 1969. "On Translating with Borges". Encounter, (32-34) 22 - 24.
Emerson. R. W. 1950. Representative Men. Boston : Phillips, Samson & Co 285. pp



بورخيس .. شاعر كل المدن

ترجمة : مزوار الادريسي * خوان كاسبريني

في ٢٥ من أكتوبر ١٩٨٤ وفي الطابق الأخير من فندق Arbalute بجينيف، حيث اعتاد خورخي لويس بورخيس الإقامة كلما حل بهذه المدينة، لم يكن يتصور أنه سيجعل أقل من سنتين بعد ذلك، على كرسي ذي عجلات ليلفظ أنفاسه في منزل مجاور. كان يعود إلى جينيف باستمرار منذ ١٩٧٨، مباشرة بعدما أخذ مطر بالارسمة والتشريفات في مختلف العواصم بادناً بذلك أسفاره الخمسين التي توجت أقوله، آنذاك ظل بجينيف محافظاً على صداقته مع واحد من صديقي المراهقة تلك الفترة التي كان يدرس فيها بمستوى البكالوريا ما بين ١٩١٤ - ١٩١٨. وأغلق الكاتب في ١٩٨٥ خلقه أدبية يدسون شعري مهدى إلى سويسرا، استلشه بقصيدة «التعزيم Los conjuros استلهم في لحظات من ذلك المساء الخريفي البارد.

عرف خورخي لويس بورخيس Jorge Luis Borges نفسه بأنه كوسموبوليتاني (كوني) وقوضوي غير مؤد. سافر عبر كل العالم، وقضى آخر أيامه في سويسرا، ذلك البلد الذي عاش فيه خلال الحرب العالمية الأولى. ففي ١٩٨٤، أي قبل سنتين من وفاته، عاد - مؤلف رواية «الآلف» المصاب بالعمى منذ ١٩٥٥ - إلى جذور مراهقته، وتحدث عن الديمقراطية ومستقبل بيلاده الأرجنتين التي كانت تعيش في تلك الآونة مساراً تشبّهت سياسي. والآن، وبمناسبة الذكرى الثمينة ليلاده في ٢٤ من أغسطس، نورد هذه المقابلة التي ينظر فيها إلى الموت: «إنه أمل بالنسبة إلي»، وإلى السيرة الذاتية : «الآدب هو ما يهيم».

* مترجم من المغرب.

عدد الطبع والنشر : ٢٠٠٠

ما زال الطرف القديم من المدينة قائما، إنهم يحاولون المحافظة على الماضي مع إثارته. أما في بلداننا فالعكس تماما. إن الأشياء تغير في اتجاه نمط آخر.

— أحب أن أثير موضوعا آخر كي نأتي على سويسرا؟

— لماذا تريد الاتيان على سويسرا؟ تبدو لي الفكرة دموية.

— لا، كنت أقصد إن كان هناك نوع من الالة بينكم وبين النظام السياسي الذي يحكم هنا؟

— بكل تأكيد، إنه النظام الذي نتجه صوبه الآن. الديمقراطية. ويبدو لي أن الأمر هنا أسهل منه هناك، ليس كذلك؟ حينما جئنا إلى هنا عام ١٩١٤، وباعتبارنا أمريكيين طبيين، سألنا عن اسم الرئيس، لم يكن أحد يعرفه، الرئيس فيما بيننا شخصية عمومية، بينما هنا غير ذلك، هنا السياسة فعالة، وهي تقريبا سرية، وكيفما كان الحال، فهي ليست مزعجة. إن مثال سويسرا رائع. سأقول لك ما يفترض أنك سمعته آلاف المرات: سويسرا الألمانية، سويسرا الروماندية (تلك التي تتكلم الفرنسية)، سويسرا الإيطالية، والرومانش أيضا (هي رابع لغة رسمية بسويسرا، وهي تكاد تكون دارجة). كلهم يتقاهمون تماما اعتبارا لهذا الموقف الاعتقادي الذي يقول «إنني سويسري، إنني هلفيتي» (١). إنه موقف اعتقادي رائع. قلت في تلك القصيدة أرجو الله أن يأتي يوم يتضاعف فيه عدد المقاطعات، وأن يصير كل العالم سويسرا أو تصير سويسرا العالم أجمع.

— ما الذي يجذبكم إلى النظام السياسي السويسري؟

— واقع أن الحكومة هي تقريبا غير مدركة وهي فعالة. إنها غير شخصية، وهذا مهم جدا. إننا ننحو إلى الرؤية بالاحتكام إلى الأشخاص وليس بالاحتكام إلى الوقائع التي تحدث بصيغة غير شخصية ومستمرة. إنه نادرا ما يفكر دائما في سويسرا وكأنها بلد متجانس، هذا كله خاطئ، إنها غير متجانسة، وأعتقد أناسا نوابغ مثل Blaise Vandrars Paul Klee & Gottfried Keller، ويصدد روسو Rousseau ليس باستطاعتنا القول أنه كان سويسريا، لأنه كان سابا، وHodler للرسم، وJung الأكثر أهمية من هراءات Freud، والأكثر دراية على ما فيه من نقط ضعف وما لديه من نماذج أصلية كثيرة الأهمية، إضافة إلى Paracelso. وتحديدا، سألني في السنة المئوية كتاب حكايات عجيبة، ومن ضمنها حكاية «وردة Paracelso». هذه الحكاية تدور في Basilea بالطبع، وأخيل فيها حوارا بين Paracelso وتلميذ له.

— قلت جنابكم، بأنكم تسعون لكي تكون لديكم أوطان مختلفة في نفس الآن. هل أنتم مواطن بدون بلد؟

— لا، أنا مواطن كل البلدان كما يقول الفلاسفة الرواقيون، كونتي، بمعنى مواطن العالم حسب ترجمة

واليوم (١٩٩٩) تظهر لأول مرة في الأرجنتين المقاطع الأكثر من تلك الدردشة التي جرت بالاسبانية، والتي أسهب فيها الحديث عن الأرجنتين والديمقراطية والعسكريين، وتقل الدين الخارجي. لقد أصر فيها على اعتبار نفسه كونيا. وبذلك أذاب أسطورتني جنيف والأرجنتين الحاضرتين بقوة في أدبه، وللتين كان غياهما ملحوظا في وصيته حول المكان الذي أراد أن تدفن فيه بقياه.

«جنابكم يتفضل بالسؤال، وأنا أجيب... الأفضل الا تعرف الأسئلة مقدما، هذا شرط وضعه لذلك الغريب الذي شرع مقابلته دقائق قليلة بعد دخوله للفندق صحة زوجته Maria Kodama.

— ما الذي يدفع بكم للعودة إلى جنيف؟ أهو الحنين؟

— نعم، وكذلك شعوري بأنني جنيفي. تشكل جزء من حياتي كنسان في جنيف وصلنا في بداية ١٩١٤ واشتعلت الحرب في أغسطس، فمكثنا هنا طيلة الحرب، حيث منحت أشياء كثيرة: الفرنسية، واللاتينية وتعلمت الألمانية لقراءة شوبنهاور، والصدادة بطبيعة الحال. كنا نطقن في شاع (ملاكنو) قريبا من الطرف القديم من المدينة، وهكذا كلما جئت إلى أوروبا أضي — دائما — بعض الأيام في جنيف التي هي وطن من بين أوطاني المختلفة. أنا أسعى لتكوني في أوطان في أنحاء كثيرة من العالم. وللخصيص، كنت البارحة مع صديق في، Simon Jichlinski الوحيد الذي بقي. أيضا، في بجنيف أصدقاء Abamowick Mauric الذي توفي، Slavquin الذي كانت له مكتبة في Chaudronniers بين ساحة Bourg de Four والكوليج (الكوليج الكالفيني حيث درس بورخيس) بالإضافة إلى أن لدي بالطبع أثر سويسرا. لقد نشرت في السنة الماضية قصيدة حول سويسرا ببوينس آيرس في مجلة Lira، هذه القصيدة التي ليست معي الآن تسمى «المتأمرين» Los Conjurados، طبيب، كيلا أسميها قرصا «المتحالفين»، وتوصلت برسالة تهنئة من الملحق الثقافي بالسفارة السويسرية، جئت مرارا إلى جنيف. أحببت أن أكشف المدينة لـ Maria. والآن، واضح أنها تعرفها أكثر مني نظرا لأن لدي ذكريات ملتبسة، أما هي فلا، هي لديها عيون في الأخير. إنها ترى الأشياء، المدينة القديمة، نهر الراين، وهنا حيث نحن الجسور، وبحيرة Léman التي كانت أن تكون بحرا...

— يبدو أن جنابكم في حاجة إلى إعادة اتصال جسدي بالاماكن التي عشت بها. ألا ينال منكم تذكرها؟

— الشيطان معا: الحنين والحضور، القرب يمكن أن يكون ذلك ميزة كبيرة، أنا فقدت بصري في ١٩٥٥، أقصد بصري كقاري، وبوينس آيرس التي أخيلها لا وجود لها الآن. في تلك كانت الضفاف هي الـ Palermo di Evaristo، Carriego، والآن ليس الأمر كذلك. وبالمقابل، هنا على الأقل،

Goethe: Weltburger. أريد الاحساس بكل بلد أوجد فيه وإن أبحث عن التماثلات بين البلدان، أو عن اختلافاتها للطيفة. سافرت بما فيه الكفاية، وبقي أن أזור بلدانا كثيرة، وعلى الخصوص الصين والهند، فقد كانت لدي فرصة معرفة اليابان، قمت بصحبة زوجتي ماريا بسفرين إلى هناك، وسعود مرة أخرى إلى هناك عما قريب. إنه بلد متحضر بشكل عجيب.

- أشرت، جنابكم إلى أن تدعم الديمقراطية هو ما تمضي إليه الأرجنتين.

- ذلك ما نتمناه. الوطن إلى هذا الموقف العقدي من طرفنا. ستكون فترة نقاهة بطيئة. وستكون شديدة الصعوبة، لأنه يوجد هناك بالرصد أنصار الرئيس Peron، والعسكر، وكثير من الأطماع الشخصية. إنهم لا يفكرون في التضحية من أجل الوطن. توجد مشاكل اقتصادية وأخلاقية، وربما كانت الأخلاقية منها هي الأكثر خطورة. لكن علينا أن نعالج الأمر باعتباره فرصة في ملكنا، إما هذه الحكومة، وإما الفوضى، وإما أشكال من الفوضى القديمة.

- أهي العودة من جديد لسنوات مضت مليئة بالأحزان؟

- تخيل. فترة الرئيس Perón كانت مقزعة، أعقبها صنف من الفجر المزيف مع ثورة ١٩٥٥. ثم تبعها الإرهاب الذي كان فظيحا، وتلاهه القمع الذي كان شكلا من الإرهاب الرسمي، والحكم العسكري، ذاك الذي سمي «التردد» إنه سلسلة من النزاعات وأخيرا أكثر الحروب الغازا. والآن عموما، ها نحن نحاول الانبعاث من كل هذا.

- تقدم وكالات الأنباء صورة عن أرجنتين في طور تفتت.

- طيب، لكنني سأحاول لكي يكون هذا خاطئا، وربما كان صحيحا، لكن إن وضعنا إرادتنا الطيبة في خدمة إنقاذ الوطن أمكننا إنقاذه إجمالا، لدينا ميزات على باقي دول أمريكا: طبقة وسطى قوية، وبلد وهب كل الموارد، وهجرة أجنبية قوية، مع غياب المشاكل الصربية. صحيح أننا قتلنا الهنود، وأن السود ماتوا لبدنيا... ومع ذلك استطعنا بمفردنا أن ننتج أدبا جيدا، الناس مثقفون، وهذا ما لم يتم استغلاله إنه هناك ينقظر.

- مؤخرا برز بورخيس في الصحافة الأوروبية بكارائه السياسية، ذاك ما لم يكن يحدث في السابق.

- انظر، لا، أنا لا أفهم في السياسة، ولست منضمنا لأي حزب. أنا أعرف نفسي باني فوضوي غر مؤذ، كان Spenser يقولها: الفرد مضاد للدولة، لكن في الوقت ذاته أنا أدليت برأيي في هذه الوقائع قبل الانتخابات، لرأيت ما فعل ذلك خطيرا نوعا ما، غير أنه في حالتي لم تكن المسألة ذات خطورة كبيرة، فيما أنني معروف نسبيا، فقد كان بإمكانني التصريح بما أفكر فيه، طيب لست أدري إن كنتم تعرفون أننا عاتينا من ٨٧ جنرالا

كانوا في الخدمة الفعلية، لكن، كيف يبدو لكم الأمر؟ إنها عدوى في الواقع، ومن حسن الحظ أن هؤلاء الجنرالات كانوا متخاصمين فيما بينهم.

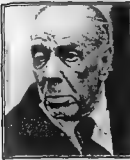
- تتردد في أدبكم مواضيع الأخوة الفعلة، والرجولة والخطر، وشيع الموت.

- الأدب هو ما يهم، لأن السياسة... الأدب هو شكل من الأخلاق، لكن الموت بالنسبة لي أمل، وليس شجعا، أنا أتمنى - كما لو كان بوسع أبي أن يقول: أن أموت كليا روحا وجسدا، وأن أصير منسيا كذلك، وهذا ما يجعلني لا أفكر في الموت خائفا. وبالرغم من ذلك، فربما ساكون جيانا لحظة الموت، كما هو شأن الجميع. أنا أفكر في احتضارات كثيرة، ولدي رغبة ملحة في أن أموت دفعة واحدة.

- مثمنا هو شأن Minotouro (الثور الخرافي) في إحدى حكاياتكم.

- نعم، هذا صحيح، تلك الحكاية كتبها.. كنت اشتغل في مجلة تسمى حوليات بويس آيرس Los anals de Buenos Aires. هناك نشر Julio Cortázar حكاية لأول مرة في حياته، إنها حكاية وضعت رسوما أختي وكان عنوانها «بيت مجروح». عندما دخلنا المجلة كانت أصامنا ثلاث صفحات بيضاء. حينها حضرته فكرة الاشتغال على أسطورة هي «بيت استريون»، فذهبت لمقابلة السؤولة عن وضع الرسوم المصاحبة للنصوص، إنها الكونديسا (Maria Elisabeth Wrede) Elisabeth Wrede النمساوية الأصل، شرحت لها نسيبا موضوع هذه الشخصية الكريبتية (نسبة إلى جزيرة كريت)، شخصية لا تعرف جيدا من ذلك المحارب الذي يتقدم نحوها، فأنجزت السيدة Wrede رسما جميلا. لم أخرج تلك الليلة من البيت، فقد انهيمت في كتابة الحكاية قبل وجبة العشاء وبعدها وطيلة الصباح الموالي، وفي المساء حملت الحكاية إلى المجلة بعد أن استخرجت البيانات من قاموس، إنها حكاية جميلة. ويبدو أن فيها رائحة من تأثر الرسام الانجليزي Warch (فونيتيكا، يحتمل أن يكون الرسام ذو الأصل الألماني). وفي هذا الإطار، لن يكون Minotouro (الثور الخرافي)، ثورا إنغريفا، بل إنه ثور انجليزيي بقرنين قصيرين ينظر إلى حقيقة. وقد تكون الفكرة جاءت من هناك إنها حكاية عرضية من إبداعه. لقد كتبت حكاية «حديقة Minotouro» من يومين، وهو شيء لا يحصل معي، نظرا. لأنني اشتغل ببطء كبير، فأنا أصبح كثيرا من المسودات، لكن مع هذه الحكاية لم يكن الأمر كذلك، فقد كان علي أن أرتجلها، وقد توقفت نسيبا في عزف هذه النغمة لنقل في إنجازها هذه التحريج.

١ - أي سويسري.



خورخي بورخيس وسبينوزا

مارسيلو أبادي

ترجمة: مروان حمدان*

والحقيقة والخير، وإذا كان يعبر عن الشكوكية عميقة الجذور فإنها شكوكية كانت تحفز مسعاه الحذر.

غير أن «سبينوزا» اعتبر فلسفته هي الفلسفة الحقيقية، وفي نظامه لا يوجد مكان للشك ولا حتى شك «ديكارت، المنشروط.

ماذا، إذن، كانت الرسالة التي نقلها الفيلسوف الألماني بعد ثلاثة قرون من موته إلى رجل الحروف الأرجنتيني؟ وكيف يمكن قراءة تعاليم «سبينوزا» في أعمال بورخيس؟

في كتاب «قاموس بورخيس» تستدعي مفردة «سبينوزا» الانتباه إلى أصداء منهجه الهندسي في الاستدلال للحقيقة في «الموت والبوصلة» (وهي قصة بوليسية دقيقة يظهر فيها اسم الفيلسوف كأحد الأدلة)، أو أيضا في قصة «تلون، أو كيار، أوربيس تيرتياس»، حيث يتم تطوير كوكب خيالي يتم التنقيب به من خلال اعلان أن أشجار الجماع والمرايا بغية لأنها تقوم بإكثار الكون المرئي. وبالطبع يظهر اسم «سبينوزا» في هذه القصة أيضا، على الرغم من أن الراوي يشير إلى أن الفكر وحده - وليس الفكر ومدلول اللفظة - في قصة «تلون» يمكن فهمه على أنه خاصية مقدسة (وهذه فكرة متكررة في أعمال بورخيس). مع ذلك علينا ألا نغالي في تقدير هذه الاشارات الضمنية. فخيال بورخيس ليس قريبا من تعاليم «سبينوزا» مثل قريبه من «بيركلي»، و«هيدوم» و«دشوبنهاور»، و«برادلي»، أو «مونتشر» والذين اعترف بتأثيرهم الكاتب نفسه إلى جانب النقد. لذا علينا التأكيد أن اسم «سبينوزا» نادرا ما كان يظهر في أعمال بورخيس العديدة، وبعضها فلسفي محض. من جهة أخرى، فقد كتب بورخيس قصصيتين عن «سبينوزا»، وليس هناك ذكر لأي قصائد عن الفلاسفة الآخرين. ويبدو أن هناك أمرا سرياً، أو على الأقل خاصاً فيما يتعلق بهذه العلاقة.

ومن المؤكد أن هذا لا يعود فقط إلى الإعجاب العميق

بعد ثلاثة قرون، وبنفس اللغة التي دحض بها «سبينوزا» السلطات اليهودية التي أدت لطرده من مجمع أمستردام، قام كاتب أرجنتيني أعمى بكتابة سونيتة (قصيدة من 14 بيتا) بعنوان «باروخ سبينوزا». وكان قبل ذلك بسنوات قليلة كتب سونيتة أخرى سماها ببساطة «سبينوزا». الشاعر هو بالطبع خورخي لويس بورخيس أحد أكثر الكتاب شهرة بأي لغة. لم ينتج رواية شهيرة، أو مسرحية ناجحة، ولم يخلق شخصية يمكن مقارنتها بـ«دون كيشوت» أو «هاملت» أو حتى «الأب براون». لكن في قصائده وقصصه ومقالاته، يتلمس قرننا صوتا يحرك الدهشة الساكنة، والتي بحسب الاغريق تكمن في مصدر حب المعرفة والحكمة.

ادعى بورخيس أنه ببساطة «رجل حروف»، كما وصف نفسه أنه «رجل أدب محترق». مع ذلك وعلى الرغم أنه لم يدع أنه فيلسوف، إلا أن مادة إبداعه هي في الغالب فلسفية: الأحاسي التي يستند إليها العقل عند التفكير في مشاكل مثل حقيقة العالم الخارجي، هوية النفس وطبيعة الزمن.

لقد اعتبرت «دائرة فيينا» الميتافيزيقيا فرعاً من الأدب الخيالي. وقد اشترك بورخيس مع وجهة النظر هذه بإشاراته الساخرة، لكن التعمينية، للميتافيزيقيا، حيث كان يعدد من سادة هذا النوع الكتابي كتاباً مثل «افلاطون»، «ليبنيز»، «كانت»، و«سبينوزا» والذين اعتبر إبداعهم ذات الجوهر المطلق بغضاً مطلقاً أدباً رائعاً.

إن بورخيس، الذي اعترف أنه يثمن الأفكار الفلسفية وفقاً لقيمتها الجمالية ويقدّر ما يكون محتواها متقدراً ورائعاً، لم يقدّر قراءه أبداً إلى توقع أسلوب يعتمد على الوصف الصارم أو التماسك المستديم مما تخلو منه كتاباته. وعلى الرغم من ذلك على المرء ألا يتعجل بالاستنتاج أنه كان لا مبالياً تجاه الحقيقة. فقد شعر أن هناك تماسكاً متيناً بين الجمال

* مترجم من الأردن.

بـ«سبينوزا» والذي كان يبيده والد بورخيس — أستاذ علم النفس والكاتب أحياناً — والذي وجه ابنه نحو الأدب والميتافيزيقيا، والأهم إلى التفكير الحر في بلد يسود فيه الدين ظاهرياً.

لذا من الطبيعي التركيز على قصيدتي بورخيس حول «سبينوزا»، وتتبع تطورها ومحاولة فهم الاختلاف بينهما، ونحن نستمتع إلى الحوار القديم بين الشعر والفلسفة.

القصيدة الأولى «سبينوزا» موجودة في مجموعة شعرية بعنوان «الأخر، المتشابه» ظهرت عام ١٩٦٤. إنها قصيدة جميلة، وقد كان بورخيس، الذي كان يدعي أنه ينسب كتاباته، يرددها على مسامع أي شخص يسأله عنها. بعد عشر سنوات طلب منه أن يشارك في كتاب عن «سبينوزا» كان يعده المتحف اليهودي في بوينس آيرس لاحتفال بذكرى مرور ثلاثة قرون على وفاة الفيلسوف. فكتب بورخيس قصيدة جديدة، كان اسمها هذه المرة «باروخ سبينوزا».

في مقدمة «الأخر، المتشابه»، سخر بورخيس من عاداته في كتابة الصفحة مرتين، بتغييرات بسيطة، والتي تؤدي، برأيه، إلى نسخة أخرى رديئة. وفي مقدمة مجموعة «القطعة الحديدية»، التي ضمت القصيدة الثانية عن «سبينوزا» يشير إليها على أنها، ربما، نسخة أسوأ من القصيدة الأولى. لذا فإنه بعد عدة سنوات، عندما سئل في مقابلة صحفية عن أعماله المفضلة ذكر «الأبدية» و«قصيدة عن سبينوزا»، مما يغري بالاستنتاج أنه كان يقصد القصيدة الأولى. وهذا محتمل لكثير، ربما، غير عادل.

ويجب أن أتخيل أن بورخيس كان يعطي أهمية لحقيقة أن — وهذا مفاجيء — بما فيه الكفاية — القصيدة الأولى تعبر عن تعاليم «سبينوزا» بشكل أكثر دقة من القصيدة الثانية، التي تعتبر تصويراً فضفاضاً وبالتأكيد تفسيرا أكثر خيالية لنهاج «سبينوزا». أقول مفاجئا بما فيه الكفاية لأن القصيدة الثانية كتبت بعد فترة كان بورخيس خلالها يقوم بدراسة معمقة لأعمال «سبينوزا» وقراءة ما كتب عنها، وقرآن يؤلف كتابا كان سيحمل عنوان «المفتاح إلى سبينوزا» أو «المفتاح إلى باروخ سبينوزا» حتى أن هذا المشروع يظهر على أنه تم إنجازه في السيرة المتخيلة لبورخيس الموجودة في «موسوعة سوداميريكانا» للعام ٢٠٧٤ والتي يقتبس منها في خاتمة أعماله الكاملة. وفي المكسيك عندما كان يتحدث مع روفينيلي، اعترف بورخيس: «إنني أقوم بالتحضير لكتاب عن فلسفة سبينوزا، لأنني لم أفهمه أبداً. لقد كان يجذبني دائماً أقل من

بيركلي، وأقل من شوبنهاور. لكنني لا أستطيع فهم سبينوزا».

والآن، هل صحيح أن بورخيس لم يستطع استيعاب فلسفة «سبينوزا»؟ وهي فهمها بعد استئنافه دراساته عنها؟ وهل تم تكثيف الكتاب — شيفرة سبينوزا التي أعلن عنها أكثر من مرة ولم يكتبها أبداً — أخيراً في أربعة عشر سطراً في القصيدة الثانية؟

لننتقل إلى القصيدة الأولى. من المعروف أنه عندما تم طرد «سبينوزا» من المجمع، اضطر أن يرحل إلى نوع من النفي في الخارج، لكنه لم يتخل أبداً عن معتقداته ولم يعتنق مذهبا جديداً. ولكي يحرس استقلاله الذي يفخر به رفض، حتى نهاية حياته القصيرة تسبباً، أي متصب أو تعويض أو تكريم، وفضل أن يكسب قوته من تلميع العدسات، وهذا ما تصوره به السطور الأولى من القصيدة: «يدا اليهودي نصف الشفافة نلعمان العدسات الكريستالية تحت ضوء خفيف».

العدسات ترمز إلى أيام «سبينوزا» وعمله، ويمكن القول إنها تصور أيضاً — وهذا ما يظهر بدقة في السطور الأخيرة من القصيدة — اتجاهها مركزياً في الفلسفة الحديثة التي لم تتوقف عن اعتبار العقل الانساني مرآة تعتمد على إخلاصها دقة أي معرفة أو حقيقة يمكن إنجازها.

لكن العقلانية الحديثة والتجريبية الحديثة كان عليهما الصراع مع الآراء المسبقة للاديان المعروفة لضمان بناء العلم. ولم يكن الصراع دائماً دون دماء، فقد كان يقود عادة إلى العزلة والصمت، والاضطهاد والتعذيب. لا عجب أن، أن تظهر شيمة الشر مباشرة في القصيدة على شكل خوف أو رتابة.

«والفسق المحتضر خائف ومرعف

(ساعات الشفق كلها متشابهة)»

غير أنه لا الخوف أو الرتابة تشوشان الفكر:

«اليدان والهواء الأرجواني

الشاحب حتى جلود الفيتو

غير موجودة لدى الرجل الصامت

الذي يعلم بمناهة واضحة».

إن هذا الحلم الذي لدى «سبينوزا» هو حلم قريد. ففي الغسق الحزين هو الضوء، وربما الطريق. أنه واضح مثل الكريستال الذي لمعت يدا الحالم لتجويله إلى عذسات، أو مثل

النص الذي يستخرجه الشاعر من عمائه الشجاع يعد مرور قرون.

«مناهة واضحة»: أتساءل إن كان هذا المصطلح تناقضا مباشرا. في الحقيقة لا تسبب مناهات بورخيس اليأس عادة. لكن في بعضها هناك يأس مطلق دون شكل حيث قد يفقد إنسان طريقه ويموت، والمناهات الأخرى تمثل مشهد العزلة والملل، ولكن مرة أخرى، مشهد الأعمال الشجاعة التي يقودها الحب، كما أن هناك تلك المنهات التي تشكل نظاما سريا يجذب إليه التوق إلى الماضي وفيه يزدهر الأمل. في عام ١٩٨٤ كتب بورخيس: «إنه واجبنا الثمين أن نتخيل أن هناك مناهة وشعاعا. لن نمسك بذلك الشعاع أبدا. ربما نستوعبه أو نفقده في فعل إيماني، أو في إيقاع، في حلم، في الكلمات التي نسميها فلسفة، أو في السعادة الواضحة والبسيطة.»

في الآيات الثلاثة الأولى عن سبينوزا نعلم أنه:

«لا تقلقه الشهرة.

تلك المرأة العاكسة

لأحلام هي حلم رجل آخر.

ولا حب العزراوات الخائفات.»

كيف يمكن لبورخيس ألا يعجب بالمنبؤ الذي أحس والده خورخي جيليرمو بورخيس، تجاهه يمثل هذا (الاخلاص، الفيلسوف الذي كرس نفسه لحب الإدراك رافضا التكريم ومواجهها عدم الإيمان بشجاعة.

لقد نبذ سبينوزا الفراغ والوهم وتسلى مرتفعات جوهر ندائه غير المزخرف: «تحرروا من المجاز والأسطورة» لأنه لم تكن لديه رغبة في الانبهار بالادوات البلاغية، كما نفى عن المعرفة النهائية التي تحيل الإنسان إلى الإيمان بالمخلوقات الخارقة للطبيعة:

«يشهد كريستال قاسيا:

الخارطة المطلقة للواحد

الذي هو جميع نجومه».

لقد انتهى الفسق، وفجأة في الظلمة يشع كريستال لامع بإشعاع جميع النجوم. لقد تم ترويض المطلق بإبتكار فريد وهو خارطة الكون وفي الوقت نفسه خارطة الخالق.

لماذا هذه المعادلة؟ لأنه بالنسبة لسبينوزا هناك جوهر واحد: الخالق أو الطبيعة. وبغض النظر عما إذا كان هذا التعريف الغامض سببا في حرمانه الكنسي أم لا، إلا أنه كان نقطة البداية في كتابه *demonstrata geometrico ordine* "Ethica" الذي نشر بعد وفاته لأسباب واضحة.

إن ديكرات الذي درسه سبينوزا وعلق عليه يتحرك من النفس وجعلها لكي يدرك في النهاية وجود الله وليكتسب المعرفة بالعالم. أما سبينوزا، في الجهة الأخرى، يبدأ من «السبب نفسه» الذي هو الخالق. واللاهوت عند سبينوزا ليس الخالق المتفوق في الأديان المعروفة، وليس كائنا خارقا لانفسنا أو خارج نظام الطبيعة، وحتى ليس كائنا يظهر سخطه أو عطفه أو يقوم بالمعجزات أو يجعل ابنه يعتمر من أجل خلاصنا. يقول سبينوزا: «الخالق، تلك هي الطبيعة. الخالق هو الحقيقة الوحيدة، وخارج الخالق لا يوجد شيء. لكن إذن، الطبيعة هي الجوهر الوحيد وخارج الطبيعة لا يوجد شيء». وهذا يفسر لماذا، منذ بدأت تعاليمه تنتشر، تم اعتبار سبينوزا من قبل البعض شخصا ملهما ينادي بوحدة الوجود، الفيلسوف الذي «يشرب مع الخالق» كما قال عنه «نوغاليس» بينما رآه آخرون على أنه «أمير للملحدية» المفيد. المناهات بالطبيعة والذي لا يعترف بأي شيء غير النظام المادي. وفي أي درجة في السبينوزية لا يحتاج العلم أن يشير إلى أي نظام خارق للطبيعة فالإنسان ليس شقا في الوجود ويستطيع تحقيق الخلاص من خلال الفلسفة، وأكثر من ذلك فالدولة لا يجب أن تخضع للدين.

في قصة بورخيس «الكتابة الإلهية» عندما يشير المشعوذ «تزينكان» روي القصة ويطلبها، إلى نشوته فإنه يعرفها على أنها «التوحد مع المقدس، مع الكون، ويضيف «لا أعرف أن هاتين الكلمتين تختلفان». فهل تتصادف أفكار «تزينكان»، بورخيس هنا مع أفكار سبينوزا؟ نعم ولا. نعم لأنه يدمي تطابق الخالق والطبيعة. ولا، لأن هاتين الحقيقتين المتعادلتين هما في الواقع مجرد كلمات: «لا أعرف أن هاتين الكلمتين تختلفان». وبورخيس يدرك جيدا أن الكلمات لا تلمس لب الحقيقة، ولا توجد لغة بمثابة خارطة للعالم أو شيفرة الكون أو الحياة.

إن هذا الاعتقاد الكثيب، الذي يشق صرح العقلانية الكلاسيكية، يتخلل القصيدة الثانية «باروخ سبينوزا». قبل وقت قصير من تأليفها، كما قلنا، قام بورخيس بدراسة مكثفة لأعمال سبينوزا، كانت مقدمة لكتاب حول الفيلسوف وإحدى النتائج التي قادت إليها هذه الدراسة - والتي تم التنبؤ بها من خلال إنكاره التراسع لجميع أنواع التفكير النظامي - عبر عنها بورخيس في مقابلة أجريت معه بعد بضع سنوات لاحقة. في هذه المناسبة أكد بورخيس أن الشكل الهندسي لكتاب "Ethics"، وبعبارة أخرى جوهرها في تعاليم سبينوزا، لم يكن مناسباً لتفسيره. وقد أكد أن سبينوزا لم

يفهم الكتاب بالأصل على هذا النحو، لكنه لاحقاً منح الكتاب هذه الآلية الغريبة، وفوق ذلك فقد اختار هذه الآلية بالخطأ. وتأسف بورخيس على ذلك حيث إنه اعتقد أن محتوى الكتاب يمكن تفسيره دون اللجوء إلى مثل هذه الآلية، وإنما كما عبر عنه سينوزا في رسائل لأحد أصدقائه من أنه «أكثر الكتب المتعة والمحبة».

إن مؤلف كتاب "Ethics" لم يقصد منه أن يكون شخصياً، وما كان يجب أن يسمع فيه هو وحده صوت العقل إلى جانب الجرس المميز الذي اكتسبه من جاليليو وديكارت، ولا يجب أن تردّد فيه أي عاطفة مهما كانت غير مباشرة. لكن بورخيس - الذي يفهم شعره عادة على بأنه موضوعي بينما هو ينبع من شعور خفي - اكتشف عنصراً مؤثراً هو سينوزا الحزين والعنيد والجريء، من خلف ستائر البديهيات والبراهين والنتائج الطبيعية. وقصيدة «باروخ سينوزا» تبدأ بتقديمه مواجهة اللمعة المطلقة التي نذر نفسه لها والتي جعلته يتميز عن كل رجال عصره.

«ضباب ذهبي،
الغرب يشع من خلال النافذة،
المخطوط اللغز ينتظر
وهو الآن يحمل بالمثل
شخص ما ينشئ الخالق
في الضوء المتلاشي».

إنه المساء نفسه وربما نفس المكان الذي تشير إليه القصيدة الأولى «سينوزا». لكن شفافية العدسات الكريستالية لا يتم ذكرها، هناك فقط نافذة تشع من خلال الأشعة الأخيرة للشمس الغاربة، وهناك يجلس وحيداً سينوزا مجبراً نفسه على كتابة المطلق.

إن عظمة مهمة سينوزا واضحة وكذلك قشله العظيم والحتمي. ومن الواضح أن الهدف الذي تؤكد عليه القصيدة الأولى لم يكن متواضعاً أو يمكن تحقيقه، فالفيلسوف كرس نفسه لمهمة ليست أقل من صياغة جوهره عكس الخالق، أو رسم خارطة مطلقة للكون. لكن في «باروخ سينوزا» يتم توجيه الطموح ربما من قبل منطقتهم نفسه، نحو مسعى آخر أعلى، فهذا الخالق هذا الكون سيتم نحته من المادة الخشنة للغة وهي ليست صعبة في جميع أشكالها الهندسية.

«رجل ينجب الخالق.

انه يهودي

بعين حزبتين

ويكاد شاخيب،

يحمل الوقت قدماً

مثل نهر يحمل ورقة

في جريانه للأفضل».

لعبة في نهر الوقت - دمية، مثل ورقة خريفية أو ورقة تدوي بقصيدة أولية - وسينوزا لا يتحسر، مثلاً يفعل «هاين» في قصائد أخرى لبورخيس على «قدره» أن يكون رجلاً وكونه يهودياً، فالأول يستلقي منهاك ويستذكر «الجانا رقيقة» قام بعزفها والثاني أبدع بعناد «هندسة رقيقة».

الآيات الأربعة التالية في هذه القصيدة الاليزابيثية تقول
«لا يمم نابر العراف ويصوغ
الخالق هندسة رقيقة،
من ضعفه، من فراغه،
يستمر في نصب الخالق بالكلية».

لقد لاحظ جاليليو أن العالم كتاب مكتوب بأحرف رياضية. أما «مورايني» بورخيس، وقد تعلم أن يقرأ - وأن يكتب - هذه الأحرف، يستطيع بشكل شرعي أن يغذي مشاريع أكثر طموحاً وأكثر معقولة من تلك التي صممها الكيميائي، أو حبر براغ الذي صنع تمثالاً تافهاً لا يصلح للتنظيف المجمع. ومع ذلك، فإن عبارات بورخيس تثير السحر والصوفية والأحلام والخلق الأدبي النادر.

لقد قلل بورخيس من أهمية الشكل الهندسي للعرض في كتاب "Ethics" ميدياً اهتماماً ضئيلاً بالإنشائها الرياضي الديكارتي فيه. فالهندسة التحليلية التي اكتشفها ديكارت يتم تقليصها إلى «هندسة رقيقة» تشير بدوره إلى فن لغوي. فسبينوزا يقوم بصياغة الخالق من خلال الكلمة، مثلاً يقوم الشاعر بخلق النص. إن هذه الكلمة، كما يقول بورخيس، ينطقها الفيلسوف «من خلال ضعفه». وربما لا يوجد ما هو أبعد عن هذه الفكرة من رؤية سبينوزا لنفسه وللإنسان في العالم. وبينما يعتبر نوافيليس الحياة «عجزاً للروح» ويغرق بأسكال في «الصمت الخالد للفضاء المطلقة»، فإن الإنسان بالنسبة لسبينوزا يشارك بشكل كامل في الوجود ولا يوجد مكان لأي شعور بالعجز في الكون المركزي الذي يقتصره العلم الحديث.

صحيح أن ديكارت اهتم بالسحر في شبابه وصحيح أيضاً أن سبينوزا في شبابه درس «القبلائية» الصوفية، والغموض والشعراء وكان أيضاً معاصراً لباسكال، لكن ما يبقى من هذا كله أقل بكثير مما قد تشير إليه هذه الأسطر

الأخيرة التي اقتبسناها، من جهة أخرى، في المقطع الخامس من القصيدة والذي يشير إلى الخالق، نجد الفكرة الأقل دينية والتي تم التعبير عنها في السطرين الأخيرين:

«الحب الأكثر سخاء

منع له،

الحب الذي لا يتوقع

أن يعيشه».

لم تكن نية سبينوزا أن يصوغ الخالق، ولكن أن يكشف أو يتوصل إلى نظام هو النظام الفريد للحقيقة أو ذلك الملتصق بجزءٍ منها المعروف لنا: الدلالة والفكر.

إن مفهومه لوحدة الطبيعة ليس نفسه الذي جاءت به حماسة النهضة الأوروبية، ولكنه إشارة متجددة وقوية تؤكد على التقاؤل العلمي الذي يشبع جميع رغبات الإنسان بعقلانية ويطالب بمجتمع يعبر فيه الإنسان عن نفسه بحرية.

إن الخالق عند سبينوزا، كما عبر عنه بورخيس في نص آخر، «لا يكره أحدا ولا يحب أحدا» فكيف يمكن إذن لسبينوزا أن يتوقع حبه؟ وليس اعلانه عن هذه النتيجة طريقة للتأكيد على الطبيعة غير الشخصية لهذا الخالق في كتاب "Ethic" ..

وربما ما يعبر عنه بورخيس بدوره في نهاية هذه القصيدة، هو نموذج قريب من الذي اكتشفه وقيمه لدى روبرت ل. ستيفنسون، والذي يقول بأن الإنسان يجب أن يكون صادلا، مهما كان الخالق عادلا أم لا أو موجودا أم لا. ومثل ذلك على الشاعر «أن يقوم بكتابة الشعر الذي لا يمكن أن يفسده بالرغم من أن المادة التي يتعامل معها فانية».

إن سبينوزا كما تصوره القصيدة الثانية مجرد من سلاحه الهندسي، وتشكيلاته ليست استخلاصا مكيئا للحقيقة فالنطق هو فن الكلمة ولا شيء يضمن أي اتصال عميق بين الفن والعالم.

في عام ١٩٧٩، عندما طلب من بورخيس أن يذكر أفضل شخصية تاريخية لديه، أجاب دون تردد «سبينوزا الذي خصص حياته للتفكير المجرد». وهذا دليل على أنه في تاليقه قصيدة «باروخ سبينوزا» لم يكن ينوي أن يقدم الفيلسوف كصانع أسطورة يخترع الخالق بشكل سريع على أنه الحقيقة الوحيدة غير المخلوقة.

كما يجب ألا نقرأ القصيدة على أنها تقدير لفكر بعيد أو حتى على أنها نقد لنظام مفهوم. إنما هي تؤشر على لقاء

الكاتب، في متاهة العالم والأفكار، برفيق مغامر قديم وحليف وصديق.

وعلى الرغم من ادعائه العكس، أعتقد أن بورخيس قد فهم دائما معمار الصرح الذي نصبه سبينوزا، لكنه لم يعتقد أبدا أنه يمكن للإنسان السكن فيه، أو يمكن أن يساعد على إدراك الحقيقة غير الشكوك فيها، أو تجربة نوع من الخلود أو الخلاص.

لقد كان حساسا تجاه الأحران العميقة للفيلسوف، لكنه لم يؤمن بالعبارات اللوغارتمية التي استخدمت لاشباعها. والدراسات التي قام بها قبل كتابة القصيدة الثانية قادت إلى تجريد الأدوات الرياضية من الأسطورة في كتاب "Ethics" من أجل أن يرى مؤلفه «رجل حروف ببساطة» وحتى يقوي شكوكه. لكن ذلك لم يقلل من الإعجاب الذي نقله والده إليه، وإنما قاد عاطفته بشكل أقرب إلى الفكر، المفكر العر والغاض والمجتهد، بدلا من التوجه إلى نتائج نظامية لفكره. لذا يمكن القول إن القصيدة الأولى هي بحق، وليس فقط بفضل عنوانها، تعبير شعري لبورخيس عن سبينوزا الكلاسيكي التاريخي، بينما الثانية تصوير لسبينوزا المقرب من بورخيس والمحبيب إليه.

في سنوات لاحقة، أكد بورخيس على عدم قدرته على استيعاب تعاليم سبينوزا، أو كان يقول إنه يستوعبها، لكنها كانت تشكل دينا لا نظاما، وأن مؤلفها يجب اعتباره قديسا.

وعلى الرغم من ذلك، ظل بورخيس، وحتى وفاته عام ١٩٨٦، يرفض الاجابة على أسئلة حول سبينوزا من خلال شعور قوي بالإعجاب (بعد إصابته بالعمى، كانت الاجابة على الاسئلة إحدى الطرق التي يتجنب بها الكتابة، أو ربما تدفعه للكتابة). وافترض أنه شعر بأن الإبداع الأفضل في كتاب "Ethics" كان مؤلفه نفسه. فقد يثبت أن الكتاب لا يسمى لإدراك الحقيقة أو المطلق لكنه يعكس النظرة التي تسمى وراءها بغض النظر عن المضاطر وإبفاض الشهرة والثراء وسبينوزا، وليس الخالق، يتم تصويره من خلال البناء في الكتاب. والتاريخ يعلمان أنه كان موجودا وعاش أفكاره.

ومن المؤكد أن بورخيس أعجب بجرأة سبينوزا في الإبداع الفلسفي والتزم بالعديد من الأفكار الدينية والتضمينات الأخلاقية والاجتماعية فيه. لكن فوق ذلك كله، أدرك بورخيس من خلال حياة سبينوزا قبوله لعاطفة ذهنية قوية. وربما رأى في تلك الحياة صورة لوجوده هو نفسه. حيث التزم بشكل كامل بقدرة الأدبي الذي لا يمكن الشك فيه.



وله بوينس ايريس

ترجمة: خالد الريسوني*

أرقاماً خيالية هو ارتورو بيريز ديبيرتي على نعته بأنه «غبي ومتحذلق» بقية العالم ستستسلم لاقتراحات وتنبؤات مؤلف كتاب: «الف» "Aleph" ستحول القضاء الى العشرات من حفلات التكريم والتقدير للكاتب في الذكرى المئوية لميلاده، وأعلنت مؤسسات عديدة السنة القادمة سنة للاحتفاء ببورخيس، سينطلق الهوس البورخيسي بالمعروض الأولية لفيلم «ضريبة لبورخيس» للمخرج الأرجنتيني باتريسيو لويثاغا، وسيقيم المعهد النمساوي لأمريكا حلقة دراسية حول الكاتب وأعماله بالمكتبة الوطنية في فيينا، وستهيمن على معرض الكتاب ببوينس ايريس عشرات الأنشطة المخصصة لبورخيس ولكورطاثا الكاتب الأرجنتيني المحبوب جداً من طرف مواطنيه وسينتقل الى اسبانيا معرض متنقل (لم يحدد بعد مكانه، ويحتل أن يكون في المكتبة الوطنية) سيكون عنوانه «خورخي لويس بورخيس ١٨٩٩ - ١٩٩٩». ويضم المعرض صوراً وأمتعاً ومخطوطات ونسخاً من الطباعات الأولى... ويعتبر البعض هذه المعرض المتنقل مرجعاً أساسياً لفهم واستيعاب حياة بورخيس وشخصيته المعقدة وأعماله.

ولد بورخيس قبل ١٠٠ سنة في بوينس ايريس، وبالضبط يوم ٢٣ أغسطس ١٨٩٩، عاش طفولته الأولى في المدينة التي شهدت ميلاده ولذلك ليس من الغريب أن يخلد صورتها في ديوانه الأول «وله بوينس ايريس» تنقل مع أسرته عبر أهم العواصم الأوروبية: لندن، باريس، جنيف، مدريد، روما... ولكن بوينس ايريس ستبقى مهد أحلامه الأولى يقول بورخيس:

«وزعت في العمق

أوراق اللعب القاعة الأكون

وأحسست بوينس ايريس

هذه المدينة التي أبدعت فيها ماضي

هي مستقبل وحاضري

السنوات التي عشتها في أوروبا وهمية

١٠٠ سنة انقضت على ميلاد خورخي لويس بورخيس الكاتب العالمي الكبير، وبهذه المناسبة تستعد الأوساط الثقافية المهمة بالأدب العالمية لتكريمه اعترافاً منها بإسهاماته الواسعة في إغناء الحقل الإبداعي العالمي في مجالات الشعر والقصة والدراسة والسيرة... لقد قال أكتافيو باث عن بورخيس: «إنه المؤلف الكامل هو الاقن المحكم، لقد كان بورخيس شيخاً مهذباً ومتعاليًا، كان دائماً يفكر بأن الجنة تختفي بين رفوف مكتبة، نظرتة الغائمة اجتازت حدود مملكة بابل، كشفت عن أسرار ملايين الصفحات البيضاء، سبرت أغوار الكوكب المسكون بأهل الادب، من برج كلماته تزعم الثورة الفكرية والادبية ما قبل الأخيرة في أمريكا اللاتينية، مشيداً جسراً ما بين اللغة الإسبانية واللغة الانجليزية، وحلم بصوت عال لأنه كان يمتلك طاقة سحرية خارقة، تجسس بورخيس على متنافيها الكتب، واستطاع أن يبدع عالماً أدبياً متخيلاً يحوي كل العوالم الأخرى تقريباً، وكان مغامراً أدمن الحبر شرايينه، ولقد ولدت أعمال بورخيس وفكره المتعالي - وما زالت تولد - شغفاً مشتتلاً، كما خلقت لدى البعض مقناً لحشايا، عندما سأل أحد الصحفيين صديق بورخيس كاتب الأرجنتيني أدولفو بويو كاساريس عن الكاتب لعالمي أجاب متمثلاً ما قاله أعداء الشعراء الأسباني نرانسيسكو كيبيدو (القرنين ١٦ و ١٧) مع تصديلات جوهرية، فقد قالوا عن كيبيدو بأنه معلم أخطاء، دكتور في الوقاحة مجاز في التهريج متشدد وشيطان أول بين الرجال» وقال بويو كاساريس عن بورخيس: «كان معلماً في الاجادة الانتان، دكتوراً في التخيل، مجازاً في التمييز والاختلاف، حامل بكلوريا وشيطانا أول بين كتاب القرن الأخير».

الآن بعد مضي ثلاث عشرة سنة على وفاة بورخيس، بينما ما يزال هواء أدبه يجهلون أسباب عدم منحه جائزة نوبل للأدب يجري كاتب إسباني كبير حققت مبيعاته

* مترجم من المغرب.

لقد كتبت دائما (وساكون) في بونوس ايريس».

في سنة ١٩٤٩ اصعد بورخيس اهم عمل ابداعى له واحد اهم الكتب في تاريخ الادب الحكائى العالمى ويتعلق الامر بمجموعته القصصية المعنونة بـ «الف» Alph التي يقول عنها الروائى الاسبانى الشهير أنطونيو مونيوز مولينا: «توقظ الحواس المستعاد عبر كل اسلحة الادب، دونما استثناء لاحداها، ملكة في صياغة الحيكات، في ابراز العجائبي ضمن المالكوف واليومى، ملكة تبرز من خلال كتابة هي في الآن ذاته شفافة ومنمقة صارمة وساخرة الى اقصى الحدود، مكاشفة ومعتزة بذاتها لم يتم الاعتراف رسميا لبورخيس بعبقريته ككاتب مبدع ومتميز في الاساط الثقافية والادبية بالارجنتين إلا سنة ١٩٥٥، إذ سيحصل على الجائزة الوطنية للأداب، وسيعين مديرا للمكتبة الوطنية وسيتم اختياره عضوا في الأكاديمية الأرجنتينية للأداب، وسيمنح الدكتوراة الشرفية في جامعة كويو، وخلال فترة السبعينات سيتمكن من حصد العديد من الجوائز العالمية وستقام له العديد من حفلات التكريم، ومن بين الجوائز التي سينالها بورخيس خلال هذه الفترة جائزة سيرفانتيس التي تعتبر أكبر وأهم جائزة في الادب المكتوب باللغة الاسبانية إذ سيحصل عليها سنة ١٩٧٩، وقد صرح خلال حفل تسليمه الجائزة: «أحس أنه قد تم انصافي الى اقصى الحدود، لأنني حصلت على الجائزة التي تحمل الاسم. الاسم الذي يمثل الحدود القصوى، اسم ميفيل سيرفانتيس... استمر بورخيس في الكتابة - أو على الأصح في الاملاء - الى آخر أيام حياته حتى بعد فقدانه للبصر نهائيا ... وتوفي يوم ١٤ يونيو ١٩٨٦ بجينيف ... دون أن يمنح جائزة نوبل للأداب ليدخل قائمة الادباء الذين ربما لم تنصفهم الأكاديمية السويدية .. من أهم الكتابات التي خلفها خورخي لويس بورخيس في مجال الحكى القصصي: «الف» «خيالات» «التاريخ الكوني للردالة» «كتاب الرمل» وغيرها أما في مجال الشعر فله العديد من الدواوين الشعرية من بينها

«وله بونيس ايريس» «قصر من الامام» «مقاتر سان مارين» «الوردة العتيقة وقطعة النقد الذهبية» «قطعة النقد الحديدية» «المتأملون وغيرها ... إلى العبقريّة البورخيسية التي أدهشت العالم من خلال تلك القدرة الخارقة على مزج الشعر بالميتافيزيقا، وتذويب صرامة الرياضيات مع الخيال العجائبي، وإزاحة الحدود بين الأدب والحياة ما زالت حية بعد مرور ١٠٠ سنة على ميلاده من خلال كتبه وكتاباته ... وبمناسبة الذكرى المئوية ليلاد هذا الكاتب الكبير والشاعر المتميز تقدم لقراء «نوى» قصائد مترجمة من ديوانه «وله بونيس ايريس».

الجنوب

أن أرى النجاة القديمة
من أحد فناءاتك
أن أرى من مصطبة الظل
هذه الأنوار المتناثرة
التي لم تتعلم ضياوتى تسميتها
ولا تنظيمها في أبراج
أن أحس دائرة الماء
في الخوض السري،
عطر الياسمين والزهر
صمت عصفور نائم
قوس الدهليز، الرطوبة
تلك الأشياء لعلها تكون هي القصيدة

شارع مجهول

ظليل حمامة
سمى المبريون بداية للمساء
عندما لا يحق الظل الخطوط
ويتم استشعار مجيء الليل
مثل موسيقى قديمة ومشتهاة،
مثل انحدار لطيف،
في تلك الساعة التي يكون فيها للضوء
دقة الرمل
صادقت شارعها مجهولا،
ينفتحح في اتساع أصيل على شرفة
تبدي أفاريزها وحيطانها
ألوانا خفيفة تشبه الساء ذاتها
التي تثير الأعياق
كل الأشياء: وطاء البيوت
بساطة الدرابزينات ومقرعات الأبواب
وربما آمال طفلة على الشرفات
الكل اخترق قلبي الفارغ
مع شغوف دمة
أواه لو تمنح تلك المنية من المساء الفضي
حنوها للشارع
فتحوه الى حقيقة تشبه بيت شعر
منسي ومستعاد
فقط بعد ذلك فكرت
أن ذلك الشارع المسائي كان غريبا

وأن كل بيت هو شمعدان
تحترق فيه حيوات أناس
ومثل شموع معزولة
وأن كل خطوة منهورة منا
تسير باتجاه الجللجلة

ساحة سان مارين

عشا مضيت أستفد الشوارع
بحثا عن المساء
الدهاليز كان الظل قد أخذها
وعبر النعاج خفيف للمنغوليا
كان المساء قد تحول راكدا يكامله في
الساحة

أصبح هادئا وناضجا
منعما ودقيقا مثل مصباح
ساطعا مثل جبهة
رصينا مثل حركة رجل في حداد
كل الأحاسيس تغدو ساكنة
تحت عفو الأشجار
- جكر نذات وأفاقيا
تلاطف تقواسها الخنونة
صلابة التمثال المستحيل
وتطري أشرأكاها

مجد الأضواء المتساوية الأبعاد
للأزرق الخفيف
ولللأرض المحمرة
ما أجل مرأى المساء
من السكون الهين للمصطبات!
وفي الأسفل

بحن اليناء إلى امتدادات بعيدة
وتفتتح الساحة الواطئة
الساوية بين الأرواح
مثل الموت مثل النوم.

التحاييل

أربعون ورقة لعب شغلت حيز
الحياة
ثميات مرسومة على الورق المقوى
تجعلنا ننسى مصائرنا

وخلق باسم

يمضي مستوطنا الزمن المسلوب

بالشيطانات البديعة

لأساطير مدبرة بشكل بدائي

على جننيات المائدة

تتوقف حياة الآخرين

وفي الداخل هناك بلاد غريبة:

مغامرات عرض الرهان

والاستجابة

سلطة أس السيوف

حاكم مطلق مثل دون خوان

مانويل

والسبعة الذهبية ترن أملا

تمهل مر

يتحو إلى المhapلة في الكلمات

التي تتكرر وتكرر

مثل بدائل اللعب

مقامرو هذه الليلة

يحكون الأحاديث القديمة:

الحدث يبعث قليلا ، قليلا جدا

أجيال الأسلاف

أولئك الذين خلفوا للزمن بويس

ابرس

نفس الأبيات الشعرية ، نفس

الشيطانات.

فناء

مع المساء

تعب اللونان أو الألوان الثلاثة

للغناء

في هذه الليلة القمر الدائرة المضية

لا تبيمن على فضائها

القضاء ، ساء موجة

الفناء هو الانحدار

الذي عبره تنسكب السماء في

البيت

وهادئا

يتنظر الخلود في متاهة النجوم

كم هو مفرح أن تحيي في الصداقة

القائمة

لدهليز: لدالية ولخوض.

نقش على قبر

إلى جدي الأول العقيد

إسيدورو سواريس

يسط شجاعته فوق الأنديز

قاوم جبالا وجيوشا

الجبساسة كانت عادة سيفه

فرض في سهل «جتن» نهاية معركة موفقة

ولرماح البيرو منح دما إسبانية

سجل بطولاته المتعددة

في نثر صارم يشبه الأبويا

ذوات الأصوات الجميلة

اختار شرف المنفى

هو الآن قليل من رماد ومجد.

الوردة

الوردة

الوردة الخالدة التي لم تغن

تلك التي هي وزن وأربع

تلك التي تنتمي للبستان الأسود في الليلة

المتعالية

تلك التي تنتمي لأي بستان وأي مساء

تلك التي تنبعث من الرماد الدقيق

عبر فن الكيمياء

وردة الفرس ووردة أريوستو

تلك التي تكون دائما وحيدة

تلك التي هي وردة الورد

الزهرة الأفلاطونية الشابة

الوردة المحترقة العمياء التي لم تغن

الوردة البعيدة المتألم.

قاعة فارغة

الأثاث المصنوع من خشب المغنى

يخلد سمره المؤلف

وسط حيرة الاستبرق

الصور الشمسية على ألواح النحاس

تشي بخدعة قربه الزمني

المحتجز في المرأة

وأمام اختبارنا يتلاشى
مثل تورينغ عديمة الجدوى
لأعياد ميلاد مشوشة الملامح
منذ زمن بعيد
تبحث عنا أصواته المكروبة
وهي توجد بالكاد الآن في
الصباحات
البدئية لطفولتنا
ضوء نهار هذا اليوم
يبهج زجاج النافذة
تجاه شارع الصبح والدوار،
ويهمل الصوت اللين للأجداد
ويطفئه.

نهاية سنة

لا التفصل الرمزي
لاستبدال ثلاثة يائنين
ولا تلك الاستعارة الفاسدة
التي تستدعي موت برهة وانثاق
أخرى
ولا استكمال النظام الفلكي
سوف يصيبنا بالذهول
ويتفرغ هضبة هذه الليلة
ولن يجبرنا على انتظار دقائق
الأجراس
الاثني عشر اللاتعوض
السبب الحقيقي

هو الارتباب العام المشوش للفرز
الزمن
هو الاندھال أمام معجزة أنه
بالرغم
من الحفظ اللامتناهية
بالرغم من أننا قطرات من نهر
هيراكليديس
يستمر في دواخلنا شيء ثابت
شيء لم يصادف ما كان يبعث
عنه.

ضاحية

الضاحية انعكاس لأسمانا

خطواتي أصابها العرج
لما كانت مستظاً الأفق
فبقيت بين البيوت
عبارات موزعة في أشكال مربعة
مختلفة ومتساوية
كما لو كانت كلها ذكريات
رتيبة ومعادة
لعمارة واحدة
العشب غير الثابت
يلطخ أحجار الشارع
مشيداً آماله في يأس
وزعت في العمق
أوراق اللعب القائمة الألوان

وأحسست بوينس ايريس
هذه المدينة التي أبدعت فيها ماضي
هي مستقبل وحاضري
السنوات التي عشتها في أوروبا وهمية
لقد كنت دائماً (وساكون) في بوينس
ايريس

العودة

بعد سنوات المنفى
عدت الى بيت طفولتي
ومازالت أجواؤه غريبة عني
لامست يداي الأشجار
مثل من يداعب شخصاً نائماً

ومشيت في
الطرقات القديمة
كما لو كنت استعيد بيت شعر منسيا
ورأيت مع تيلد المساء
القمر الجديد المش
يدنو من الكنف الممتم
للتخلّة ذات السعف المتعالي
مثلي العصفور يتحتم بعشه
أي شذمة سهاوات
سيحتضنها الفناء بين أسواره،

كم غرباً باسلا
سيحارب في عمق الشارع
وكم قمراً جديداً هشاً

سيبت البستان حنانه
قبل أن يعترفني البيت
ويتحول من جديد لى شيء مألوف!

غياب

على أن أعيد بناء الحياة الفسحة
التي مازالت حتى الآن مرّة لك
في كل صباح يجب على أن أعيد تشييدها
منذ أن هجرتني
كم من مكان صار مقفراً
ودون معنى
مثل الأضواء في عز النهار
مساءات كانت عراباً لصورتك
موسيقى كنت تأسرني دائماً

في أجوائها
كلمات ذاك الزمان
التي يجب أن أعظمها بيدي
في أي متخفّض سوف أخفي روحي
لكيلا ترى غيابك
الذي يشبه شمساً رهيباً لا تعرف الغروب
لمعان حاسم عديم الاشفاق.
غيابك يلغني
مثل حبل في الخلق
مثل البحر للذي يصارع الفرق.

العناوين الأصلية للقصائد باللغة

- الاسبانية
١ - البسب
EISur
٢ - شارع مجهول
Calle desconocida
٣ - ساحة سان مارتن
La plaza San Martin
٤ - التصيل
El truco
٥ - فناء
Un patio
٦ - نقش على قبر
Inscripción sepulcral
٧ - البوابة
La rosa
٨ - قاعة فارغة
Sala Vacía
٩ - نهاية سنة
Final de año
١٠ - ضاحية
Arrabal
١١ - العودة
La vuelta
١٢ - غيبسب
Ausencia
المصدر

poética, 1/Biblioteca Borges Obra
- Alianza Editorial 1999
Madrid

كتاب اللاطمانيه

نص فرناندو بيسوا
ترجمة وتقديم المهدي أخريف

تقديم:

لا شك في أن ظهور «كتاب اللاطمانيه» لفرناندو بيسوا في طبعته الكاملة للمرة الأولى في لغة البرتغالية الأصلية في لشبونة عام ١٩٨٢، قد سد ثغرة أساسية (١) في معرفتنا بواحد من أكبر شعراء العالم في هذا القرن وفي كل العصور قبل هذه الطبعة كانت معرفتنا بهذا الكتاب الشعري الفريد جزئية لا تتجاوز بعض النصوص والشذرات، وحتى الطبعة المشهورة من الكتاب قبل هذا التاريخ، وهي طبعة أبورطو التي ظهرت ١٩٦١ تحت عنوان «صفحات مختارة»، لم تحو سوى مقاطع محدودة لا تشكل من المجموع الأصلي للكتاب سوى نسبة ضئيلة، ومع ذلك عليها تم الاعتماد في كافة الترجمات التي أنجزت إلى اللغات الأوروبية من الستينيات حتى مطلع الثمانينات من «كتاب اللاطمانيه».

معروف أن بيسوا (١٨٨٨ - ١٩٣٥) كان قد نشر في مجلة AÁguia نصاً نظرياً معنوياً يهدي أريكة الانحطاط، سيقال بأنه يكون جزءاً من «كتاب اللاطمانيه» الذي كان قيد الانجاز. حينئذ كان بيسوا كاتباً شاباً معروفاً على نطاق محدود، ولم يكن قد نشر وقتها غير سلسلة مقالات في مجلة AÁguia حول الشعر البرتغالي. وقبل عام من ظهور المقال المشار إليه، كان بيسوا قد صرح باحتمال كتابته لسلسلة قصائد باسم شاعر مخفّط يدعى ريكاردو ريبس، الذي سيقود أكبر من مجرد اسم مستعار لبيسوا، سيقود أنما آخر فيه وتديده له أي شخصية تمثل دورها داخل مسرح من الشخصيات بدلاً من مسرح الواقع أو الفصول، شخصية مستقلة في تفكيرها ومزاجها من خالفها نفسه، لكن في عام ١٩١٤ أن يكتبي بيسوا بإخراج ريكاردو ريبس وحدة إلى حين الوجود الأدبي بل سيخلق معه وإلى جانبه باستقلال عنه شاعران جديدان مختلفين عنه أوضح ما يكون الاختلاف في الشخصيتين والأسلوب الشعري، هما اليرطو كاييرو والبارودي كامبوس، ولسوف يجد نفسه مقبواً، بالقوة الرمزية القلعية لهذه الشخصيات في داخله، إلى إدارة لعبة ظهور أنداده الشعريين هؤلاء على مسرح الابداع الشعري والأدبي، مطورا ومعقفا مساره ومساراتهم في نفس الوقت الذي حافظ على لعبة توليد وتعبيد أشباهه وأقنعتهم وتوارياته الدوخة خلف عشرات الأسماء المستعارة.

بالشعر والتاريخ من المغرب.

المدح الحاشي والشعرون، يناير ٢٠٠٠، نهم

وفي تلك السنة بالذات، سنة ظهور الانداد الثلاثة الكبار، ظل بيسوا يعتبر «كتاب اللاطمانيه» كتابه الخاص هو كورناندو بيسوا، يتضح ذلك من خلال رسائله إلى الشاعر Azorano Armando Cortes، الحالة على وضعه النفسي المازوم والكاشفة عن الكيفية المتقطعة التي كان بيسوا يشتغل بها بسبب ما أسماه «الوضع السراهن» للاكتيون، ذلك الوضع الذي أجبره على الاشتغال كثيرا وبدون رغبة في الكتاب، «لكن كل شيء كان عبارة عن مقاطع، مقاطع، مقاطع، حسب قوله»

ومنذ ذلك التاريخ لم يتوقف بيسوا قط عن كتابة الشذرات والمقاطع تلو الأخرى من كتاب الدهش وإن بطريقة متقطعة جدا وبيسوا سنة ١٩٢٩، حسب Angel Crespo أمخيل كريسيبا وأخريين، ولو أن الفرائض المقدمة غير كافية كانت السنة التي استعاد فيها بيسوا حماسه لمواصلة الكتابة بإيقاع أكثر كثافة وغزارة وفيها أيضا اختلق شخصية برنارد سوارش الذي شبيب له في مشاكل وتعقيدات عديدة فيما يخص نوعية العلاقة القائمة بينهما، هل هو أنا آخر له، تديد أم نصف تديد، أم مجرد شخصية أدبية، وكذلك فيما يتعلق بالأسلوب وطريقة الكتابة والمنهاج المتبع في الكتاب. إن الصعوبات التي واجهت بيسوا في سبيل تحويل مؤلف الكتاب «برنارد سوارش» إلى تديد له، تتمثل، بدون أدنى شك، في شكل اليوميات المنقطعة الجمعية الذي ميز كافة شذرات الكتاب تقريبا، ولعل من شأن الفحص الدقيق لهذه الشذرات أن يظهر، يقول أنخيل كريسيو، أن شخصية سوارش إنما تم اختراعها لاحقاً، فالأشعار والشذرات المتصلة بمعنى شارع Los Doradores أو بالموظف برنارد سوارش تبدو مكتوبة بالأسلوب الأنضج والأكثر تطورا لهذا العمل، مما يسمح بالتفكير، بدون أي تخرج من الوقوع في الخطأ، بأنها قد كتبت خلال العقد الأخير من حياة بيسوا.

لا أريد التطرق إلى الصعوبات المتعددة الأوجه التي واجهها محقق «كتاب اللاطمانيه» ومخرجوه إلى الوجود في نصه المكتمل، فلذلك قصة طويلة تبدأ من نهاية الأربعينات ولها أبطالها وشهودها وفصولها التي لم تنته حتى بعد وصول الكتاب إلى القراء، حسبي أن أشير إلى أن الجانب الأبرز من هذه الصعوبات يتمثل في افتقار مخطوط الكتاب الذي وجدت أوراقه موزعة على تسعة أغلفة، إلى أي نوع من التنظيم والترتيب، وفي غموض الخط وسريته وجميعة في

إشارات

- عن أبن أدم امتناناً للاستاذة كارمن روبيو مينديث للمجهود الذي بذلته وتبرك
معي بدافع الحب اليوسوي في مقارنة الترجمة الأسبانية بالنص الأصلي في لغة
البرتغالية.

- أقيمت في هذا التقديم من المقدمة التي وضعها أنخيل كريسبو للترجمة الأسبانية.
- بدل الترجمات التي اختارها المترجم الأسباني لتمييز وتعليم الشفارات فضل
وضع عناوين مستوحاة من الجور الأدالي للمقاطع والشفارات.
- الهوامش الواردة في هذه الشفارات هي من وضع المترجم الأسباني الذي استقى
أغلبها من الهوامش التي وضعها محقق النص الأصلي في لغته البرتغالية
- الهوامش المضافة من جانبي تم التمييز فيها جميعاً للتمييز على المترجم
العربي.

انجزت الترجمة عن الأسبانية من

Fernando Pessoa
Lúcio de Deusasosojo
Tradiceion del portuges
Organización, Introducción y notas de Angel Crespo
Sex Barral, Biblioteca Breve Barcelona 1984

الكثير من الشفارات التي خلا أغلبها من التواريخ مما دفع المحققين
الثلاثة للتركيب الأصلي إلى إخضاع مقاطعه إلى ترتيب موضوعاتي
متدرج وعم يحافظ على مغليّة المادة ويترك الباب مفتوحاً لاجتهادات
القاريء وتعدد قراءاته وتأويلاته

إن مكتب السلطانية ليس بيوميات باطنة تسجل أدق
وأعمق الخلدات لكائن مفرد وحسب بل هي أسفار وحفريات
في مجاهيل العلوم ولا واقعية الواقع وهي أيضاً تقليب غريب
عجيب للمفاهيم والمنظورات والمواقع داخل الذات / الذوات،
من خارج المنطق المألوف وضرورات الفكر والواقع، الخ وفي
تناقض وتناقض لا علاج له مع الخارج / الآخر، ومع الأنوات
الأخرى القيمة في الداخل كذلك.. لا مهادة ولا مساكنة ولا يقين
ولا حنين لا صمت ولا صراخ.. السلطانية إذن أو العتيونة في
مستوى اللايتونية بعبارة هو

توطئة

يوجد في لشبونة نوع من المطاعم أو بيوت الأكل الواقعة في طابق
أول، فوق بكان له شكل حانة محتشمة. ذي ملامح منزلية ثقيلة لطعم
منزلي في مدينة صغيرة لا يصلها قطار. في ذلك الطابق، أو الطوابق
القليلة البراء، يستأنه أيام الأجاد، من التوارث اللقاء برنامج مستطلة
بوجوه لا تقل عندها الثمن، من النمط العائش على هامش الحياة.

خلال فترة معينة من حياتي، قادتني الرغبة في الهدوء والأسعار
اللامعة إلى أن أقعد واحداً من زبائن تلك المحلات. وقد اعتدت أثناء
تناولي وجبة عشاءني في السابعة، اللقاء بشخص أضحي مصدر
اهتمامي شيئاً لشئنا بعد أن لم أعره أي اهتمام في البداية.

الثلاثين من العمر كان يبدو نحيلاً، أقرب إلى الطول منه إلى
القصر. يبدو محبداً جداً في حال جلوسه أكثر مما في حال وقوفه. ثمة ما
يويحي بعدم تكرار نسبي لديه بهندامه. على وجهه الشاحب الخالي من
أي ملامح مثيرة إماراة معاناة لم نصف عيب أي طابع مميز. إذا من
الصعب تعجب نوع المعاناة الذي نسيء عنه تلك الإمارة، ربما كانت دالة
على صنف من الحرمان والقلق وعلى تلك المعاناة المتولدة من اللامبالاة
الناجمة عن التمرس الطويل يشتى صنف المعاناة.

كان دائماً يكتفي من عشاءه بالقليل، وينتهي بتدخين لفاقة من تبغ
مليف. كان يراقب الأشخاص الموجودين حواله بطريقة عجيبة غير
مرية وباهتمام خاص. لم يكن يصدق النظر فيهم، وإنما يراقبهم بدون
أن يعمن النظر في ملامحهم أو يتفحص محلاً تعبيرات أمزجهم، كان
هذا الجانب الاستطلاعي الفضولي لديه هو أول ما أثار اهتمامي به.

أصبحت أراه بصورة أفضل. تنبهت إلى وجود سمة من ذكاء
تزكي بكيفية ملتبسة أساريه. بيد أن خمول المهمة والقم القسارت ظلا
يخفيان حقيقة مظهره الذي يصعب أن يستشف منه أي ملمح معين.
علمت بالصدقة بواسطة أحد نادلي المطعم، أنه كان يعمل مستخدماً
تجارياً في ضيقة قريبة من هناك.

ذات يوم جرى أسفل النوافذ مشهد ملاكمة بين شخصين. كل من
مكان موجوداً فوق، أسرع إلى النوافذ، وأنا بدوري فعلت الشيء نفسه
وكذلك الشخص الذي أحدثكم عنه. فبادلت معه جملة عرضية،

وأجانبني بنفس النبرة صوته كان مسوحاً ومرتجفاً. هو صوت أولئك
الذين لا يتوقعون شيئاً لأنه من غير المجدي توقع شيء، لكن ما كان من
المعقول، يفعل الصدفة إيلاه اهتمام خاص برفيقي المسائي في المطعم.
لا أدري لماذا بدأتنا تبادل التحيّة منذ ذلك اليوم، وذات يوم وبفضل
لقائنا الصدفي على طاولة العشاء في وقت متأخر من حوالي التاسعة
والنصف، انخرطنا في محادثة عفوية، وعند مستوى معين من الحديث
سألني إن كنت أمارس الكتابة. أجبت بالإيجاب، حدثته عن مجلة
«أوري» (٢) التي لم يكن قد مضى وقت طويل على صدورها. أنش
عليها، أنش عليها كثيراً مما دفعني إلى مصارحته بأندهاشي لأن الأدب
المكتوب في «أوري» موجع للقلّة فقط، وأضاف معلقاً بأن ذلك الأدب
ينطوي على حسب رأيه على جدة حقيقية، وبخجل قال إنه اعتاد - لكنه
لا يعرف أين يتجه ولا ماذا يفعل، ولانعدام أصدقائه يزورهم، وقلّة
اهتمام ببقراءة الكتب - اعتاد أن يستهلك لياليه في غرفته المكترة في
الكتابة أيضاً.

فصل أول

عندما جاء الجيل الذي انتمى إليه إلى الوجود لم يجد أي سند عقلي
أو روحي، ذلك أن العمل الهدام الذي قامت به الأجيال السابقة لنا، جعل
العالم الذي ولدنا فيه مفقراً إلى الأمان الديني. وإلى الدعم الأخلاقي
وإلى الاستقرار السياسي، لقد ولدنا إذن في أوج القلق الميتافيزيقي، في
أوج القلق الروحي، في أوج السلطانية السياسية. الأجيال التي
سبقتنا لجأت متحمّة بالصليغ الخارجية وبالسفائل البهجة للمفعل
والعلم، إلى الاطاحة بكافة أسس الإيمان المسيحي، لأن نقدنا للكتاب
القدس، مانقله من نقد النصوص إلى النقد الليتولوجي، حول الاناجيل
والعهد القديم لليهود إلى ركاب مشكوك فيه من الأساطير والخرافات
ومن الأدب المحض، أما تقديمها العلمي فقد دل بالتدرج على الأخطاء وعلى
السفاجات الهجيلة لـ«العلم» البدائي للاناجيل، وفي الوقت نفسه خلّات
حربة العدل التي أخرجت إلى النفاش العلني سائر المعتقدات
الميتافيزيكية. سحبت معها أبصلاً القصايات والشكلات الدينية المنتهية
إلى الميتافيزيقا. لقد انتقدت تلك الأجيال، ثلّة ومتبعة بما أسنمت
«الوضعية»، كافة الأخلاقيات. وقلبت كافة قواعد الحياة. ومن سدة

تلك العقائد لم يبق سوى يقين زوالها بالكامل. إن مجتمعاً مقوضاً في نظامه وأساسه الثقافية لم يكن يقاوم على أن يكون شيئاً آخر بالطبع، سوى ضحية للانظامية تلك، وكذلك جرت الأمور كما لو أننا أنقذنا عالماً متعطشاً إلى الجديد الاجتماعي. سيعضي ذلك الجيل متبهماً بتحقيق حرية لم يعرف كتبها، وتقدم لم يتمكن قط من تحديد ماهيته. لكن إذا كان النقد الإبتدائي لأبائنا قد أورتنا استحالة أن نكون مسيحيين، فإنه لم يورثنا بالمقابل، الرضا بذلك، إذا كان قد أورتنا عدم الإيمان بالصليغ الأخلاقية المتحققة، فإنه لم يورثنا السلاسل تجاه الأخلاق وتجاه قواعد العيش الانساني، إذا كان قد ترك للمشاكل السياسي بدون حل. فهو لم يدع روحنا لأمبالية إزاء كيفية حل ذلك المشكل.

لقد قوض أيأقنا ما قوضوا وفرح لأنهم عاشوا في لحظة كانت ما تزال محتظة بانعكاسات من صلاية الماضي الذي أطاحوا منه بما يهب المجتمع القوة حتى يتمكنوا من الهدم بدون أن يشعروا بتفقدات البناء. نحن إنمأ ورثنا الهدم ومخلفاته.

عالم اليوم هو عالم البلهاء وعيمى الاحساس والمهيجين. الحق في العيش وفي النجاش يتم بنفس اللبرات التي يتم بها الحجز في مصحات الأمراض العقلية.

سلاية النهاية

انتمى إلى جيل وراث الارتباب تجاه الايمان المسيحي خالقا في ذاته للكفر بكل أنواع الايمان. أبأقنا مازالوا يمتلكون الباعث الايماني الذي نطوره من المسيحية إلى اشكال أخرى من الوهم. بعضهم كان من المتحمسين للمساواة الاجتماعية. بعض منهم اقتصر على عشق الجمال لذاته. بعض آخر أروع ايمانته في العلم ومناقضه، وشيء آخر، أكثر مسيحية. مضوا يمشون في مشارق الأرض ومغاربها عن أشكال تدنيية أخرى لتطهير الوعي الذي سيقدو مجوفا بدونها في تجربة العيش الخالص. هذا كله فقدناه نحن، ومن كل هذه التمزجات والبالاسم ولدتنا يتأسي. كل حضارة تتبع الخط الخاص للدين الذي يملكها: الانتقال إلى أديان أخرى يؤدي إلى إضاعة هذا الدين، وإلى إضاعة الأديان كلها في النهاية.

أما نحن فقد فقدنا هذا الدين منذ البداية وانتهينا إلى الاستسلام لذرائنا الفردية، داخل وحشية الاحساس بالاجابة. إن المركب، أي مركب هو أداة هدفها الابحار. يبدد أن الغاية الفعلية ليست هي الابحار. وإنما الوصول إلى ميناء. نحن وجدنا أنفسنا مبحرين. فسايقين لفكرة البناء الذي علينا أن نرسو فيه. وهكذا أنجبنا، داخل الجنس الانساني الملوغور البوصفة المغامرة للإبطال الأسطوريين، الأيواح ضرورة، العيش لا.

ولا أرواهم نعيش بالكاد من الحلم الذي هو وهم من لا قدرة له على امتلاك الأوهام. وبأفتياتنا من ذواتنا زباد ضالة، لأن الانسان الكامل هو الانسان التجاهل. وبأفتياتنا للايمان أصبحتنا نعيش بدون أمل. وبفقداننا الأمل لم تعد حياتنا نحن هذه التي نحياها. ومع افتقارنا لأي فكرة عن المستقبل أصبحتنا فاقدين لأي فكرة عن الحاضر، لأن الحاضر بالنسبة إلى رجل الفعل ليس سوى مدخل للمستقبل. معنا ميتة ولد طاعة للكفاح، لأننا ولدنا وكنا محرومين من حماسة الصراع. البعوض منا

سجنوا أنفسهم في مجرد امتلاك ما هو يومي، مبتذلين صفار يلهوون وراء خبز كل يوم، راغبين في الحصول عليه بدون فعل محسوس، بدون الوعي بالمجهود المبذول، بدون نبالة ما ينال. آخرون من طينة أفضل: انسحبوا أو لنقل انسحبوا من الانشغال بالشأن العمومي، بدون أن ترغب في شيء ولا أن تطمح إلى شيء. محاولين حمل صليب وجودنا إلى جلجلة النسيان، مجهود لا طائل وراه بالنسبة إلى من لا يملك مثل حامل الصليب، محركا لأهيا داخل وعيه.

آخرون استسلموا بانسغالهم بما يقع خارج الروح، للصخب والفوضى، يحسبون أنهم يجوبون إذ يتبادلون الانصات، ويحسبون أنهم يجربون الحب عندما يقعون في قشوره. يؤلفنا العيش لأننا نعلم أننا نعيش، الموت لا يخيفنا لأننا فقدنا المفهوم المعتاد عن الموت.

غير أن آخرين من سلاية النهاية، الحد الروحي للساعة الميتة، لم يمتلكوا أسمة الرفض ولا الملاذ في نواتهم، ما عاشوه في النفي والانتكار والغم، لكننا عشناه من الداخل، بلا اشارات منبهة محبوبين دائما، على الأقل فيما يتعلق بنوع الحياة، بين الجدران الأربعة للحرقة والجدران الأربعة لنعادم المعرفة بالغل.

إزادة ميتة يهدها التامل

أحسد - لكن لا أعرف إن كنت أحسد حقاً - أولئك الذين يمكن أن تكتب عنهم بيوغرافيات، أو بإمكانهم هم كتابة سيرهم الخاصة. في هذه الخواطر المنقطة إلى الترابط وإلى الرغبة في أي ترابط، أسرد بلا اكترات سيرتي الخالية من الأفعال، تاريخي الذي بلا حياة، إنها اعترافاتي الخاصة. وإذا لم أقل فيها شيئاً ذا قيمة فلأنه ليس لدي ما أقول. ما قيمة اعترافاتنا وما جدواها؟ ما حدث لنا، وما يحدث للجميع أو لنا وحدنا فحسب هو مجرد حدث عرضي، وليس شيء جديد، كما أنه ليس مما يقبل اللهم، إذا كنت أكتب ما أحس فلأنني بفعل هذه الكتابة أخفض من حمى الاحساس. ما أحكيه لا يكتسي أي أهمية. إن ما من أهمية شيء. إزاء ما أحسد أخلق مشاهد عديدة، أجعل من الأحاسيس احتفالات خاصة. بفضل المראה وحدها أتقهم جيداً النساء المشتغلات بالتطويز، اللواتي يصنعن غزرات التطويز تلو الغزرات لأن الحياة موجودة. خالتي المعوز تتسل بلعبة الورق المنفردة إلى ما لا نهاية للسهرة هذه الاعترافات الاحساسية هي ألعاب الورق المنفرد الخاصة بي، وأنا لا أدونها كمن يقرأ حظ من خلال ورق اللعب، لأن الأوراق في لعبة الورق المنفردة لا قيمة لها بذاتها، التي يتفنى على الطاولة مثل كرة غزل متعددة الألوان، أو أصنع مني أصنافاً من خيط تشبه تلك التي تهاك بين الأصابع المدودة لتنتقل من مجموعة أطفال إلى مجموعة أخرى، منشغل أنا فحسب بالا يدخل إبهامي العقدة الخيطية المتصلة به. بعد ذلك اسحب يدي، فيفتو المشهد مختلفاً، وأعود لأبدأ من جديد.

إن نعيش معناه أن تضع الغزرة تلو الغزرة بنفس قصيدة الغير، لكننا، ما إن نتمتع في وضعها حتى يغدو الفكر حذراً، وكل الأمراء السعداء يمكنهم التفسح في حداثتهم وسط غزرات الأبرة العاجية للمعيار المعكوس. تطويزة الأبرة المعقوفة للأشياء .. فاصل .. لا شيء.

بالنسبة إلى ما تبقى

ما الذي بإمكانني الاعتدال به؟ .. أحاسيس مروعة، إدراك عيبك بما أحس، مع توكد ذهني حاد موجه للتدمير الذاتي.. ثم طاعة حلم رغبتها

في تعزيتي نزداد شراهة .. ثمة ارادة ميتة يهددها التامل ، بين الغرزة والغرزة .. مثل طفل حي .. أجل ، غرزة ابرة معقوفة.

لو كان العالم ملك يدي

رابط الجاش ، أواجه جيسي الدائم لحياتي في شارع Los Doradores (٦) هذا ، في نفس هذا المكتب بين هؤلاء الناس حيث أعيش بالقليل المتاح لي ، وحيث المحدود من القضاء الحر المتاح في الزمن لي كيما أحلم ، أكتب .. أنام .. وما الذي بإمكانني أن ألتصم أنا من الآلهة أو أتوقعه من القدر؟

كانت لدي طموحات كبيرة وأحلام واسعة، لكن الحمال ومتعلمة الخياطة كذلك كانت لديهما نفس الأحلام ، لأن الأحلام مشاع للجميع: ما يجعلنا متميزين هو القدرة على تحقيقها أو قدرة تحققها فينا، في الحلم نحن سواء متعلمة الخياطة والحمال وأنا، ما يميزني عنهما هو معرفتي بالكتابة التي هي فعل خاص بي، على مستوى الروح نحن سواء حسنا أعرف أن هناك جزرا في الجنوب وعشقيات كونية كبيرة (٠) (٤)

لو كان العالم ملك يدي لغيرته، وأنا متيقن مقابل تذكرة شارع Los Doradores.

ربما كان مقيضا لي أن أظل محاسبا الى الابد. أما الادب والشعر فهما بمثابة فراشة كلما كانت أجمل وأبهى بدت أكثر إثارة للسخرية فعمل حوامنها فوق رأسي.

ساحس بكل اشتياقي Moriera (٥). لكن ما الذي تعنيه الاشتياقات أمام المعارج الكبرى؟

أعلم جيدا أن اليوم الذي سأعيش فيه محاسبا (٦) في إدارة فاسكيز سيكون من الأيام المجيدة في حياتي، أعلم ذلك بتكون استقبالي مسرير وتهكمي لكنني أعلمه بالامتياز العقلي لليقين.

الباطرون فاسكيز

الباطرون فاسكيز ، أشعر ، أحيانا كثيرة ، على نحو غير قابل للتفسير بالنوم المضطرب للباطرون فاسكيز. ماذا يمثل ذلك الرجل بالنسبة لي عد كونه المتحكم في أوقاتي، يعاملني بصورة جيدة. أشاء فترات نهاري معينة. يحددني بطف باستثناء لحظات مفاجئة من قلق مجهول يمتريه ويحبذ أن يحدث أحدا بطف. أجل. لكن لماذا يعني امره؟ هو رمز أمو باعش ، ما هو؟

الباطرون فاسكيز ، سأذكره جيدا في المستقبل بالحين الذي أعلم أن علي أن أحسه حينئذ ، ساكون مطمئنا في منزل صغير في ضواحي مكان ما، مستمتعا بالطمأنينة التي لن أقوم خلالها بالعمل الذي لا أقوم به الآن، ولسوف أبحث ، لكي أواصل عدم قيامي به، عن التغيرات المختلفة التي اتقادي بها لمواجهة ذاتي نفسها اليوم. وإلا فساكون معجزا في ماوي للمتولين ، سعيدا بالفضل التام، مختلطا بشاكلة من توهوما أنفسهم عابرة وما كانوا ساكنين من شخصين ذوي أحلام، مع ذلك الجسد الغفل ممن لم يمتلكوا القدرة على النجاح ولا التنازل الارضي للنجاح العكوس . كائناتا حيثما كنت سأستذكر الباطرون فاسكيز بنوسط الجلية ، سأستذكر مكتب شارع Los Doradores ورتابة الحياة اليومية ستغدو بالنسبة لي كما لو كانت ذكرى غراميات

لم أحظ بها أو تجاهلا لا يتبغي أن أحظى بها.

الباطرون فاسكيز ، من هناك أراه اليوم، كما أراه من هنا بالذات .. قامة متوسطة، ربة عاد متزن وعاطفي، صريح ومرلوح، لطيف ونظ .. إنه الرئيس .. يصرف النظر عن ماله ، يديب المشرعين والمتهمتين بأورده المعلقة كفضلات صغيرة ملونة ، بالرقية المبتلثة لكن غير الغليظة ، والخدين اللوين الصافيين في الآن ذاته، تمت الذنن الحليقة دائما في الوقت المناسب.

إنسي أراه، أرى عينيه، عيني المتسكع التفتيش، العيشان اللتان تتاملان أشياء الخارج نحو الداخل، أتلقى بليلة مصادفته، هنا، بدون رغبة فتيتهج روحي لا بمتسامته، ابتسامته واسعة وإنسانية مثل تصفيق جمهور

ذلك يحدث ربما لأنه لا وجود لوجه أهم من وجه الباطرون فاسكيز بجانبني، مما جعل هذا الوجه العادي وحتى المبتذل يوقني في حياته مرارا، ويهينني عن نفسي ذاتها. اعتقد أن في الأمر رمز الكيد. هذا الرجل مثل في حياتي شيئا أهم ما هو عليه اليوم.

الزهو اللامعدي

أحيانا عندما أرفع الرأس الأرعن عن الكتب التي أدون فيها حسابات الغير، مدونا غياب الحياة نفسها، أشعر بغثان فيزيقي، قد يكون ناجما عن طول انحصائي، لكنه غثيان يفوح بالأرقام وإنجلاء الأرقام، تفرقني الحياة مثل دواء لا نفع فيه، أحس حينئذ من ظلال رؤى بالغة الوضوح كم سيكون سهلا أن أبعد عن هذا الضجر لو كنت أملك ببساطة قوة الرغبة في الابتعاد عنه بالفعل.

يفضل الفعل نحيانا، أي يفضل الإرادة والعجز يؤأجينا مع من لا نعرف كيف نصيب ، عابرة كنا لم شحاذين. ماذا سيفيدني أن أدعي عبقريا إن لم مجرد مساعد حسابات؟ عندما عملت ثيسايريويردي (٧) على أن يطلقوا على الطبيب الذي كسان لا السيد فريدي المستخدم التجاري، وإنما الشاعر ثيسايريو فريدي، فقد استخدم لفظة من ألفاظ الزهو اللامعدي التي تنضج بمرآحة للطرسة. المسكين الذي ظل مسكينا على الدوام هو السيد فريدي ، المستخدم التجاري ، أما الشاعر فقد ولد بعد موته لأن التقدير الخاص بالشاعر إنما ولد بعد موته.

الذكاء الحقيقي ينحقي في الفعل، ساكون ما أربغ في أن أكون، لكن علي أن أربغ أولا، علي أن أريد أي شيء، النجاح يكون بتحقيق النجاح وليس بامتلاكه من هذلات لتحقيق النجاح. بإمكان أي كان في أرض الله الواسعة أن يملك مؤهلات الحصول على قصر. لكن أين يوجد القصر إن لم يتم تشييده هناك؟

حديث النشر

أصل النشر على الشعر، كشكل من أشكال الفن لسببين الأول شخصي خاص وهو أنتسي غير قابل على الاختيار، وإن فأننا عاجز عن كتابة الشعر. السبب الثاني عام، وهو ليس - اعتقد ذلك حقا - ظلا أو قناعا، إنه يمس الفهم الخاص لقية الفن بكاملها.

أعتبر الشعر شيئا وسيطا خطوة من الموسيقى باتجاه النشر. الشعر، مثل الموسيقى، محكوم بقوانين إيقاعية محددة، وحتى لو لم تكن من معط القوانين الصارمة المنظم. فهي قائمة، مع ذلك كدفاعات، كإكراهات كاهجة أو توماتيكية للضغط والعقاب في النشر

نحن نتحدث أجراً، بإمكاننا أن نضمن إيقاعات شعرية، وأن توجد خارجها، مع ذلك، إن تشرب إيقاع شعري معين بصفة عرضية إلى النثر لا يعوق النثر، لكن تشرب إيقاع نثري عرضاً إلى الشعر يعوق الشعر. الفن كله متضمن في النثر، من جهة لأنه في الكلمة، الكلمة الحرة يتركز العالم بكامله. ومن جهة ثانية لأنه في الكلمة الحرة توجد الإمكانية الكاملة لكي نغير عن العالم ونغير فيه في أن، في النثر نمنحه كل شيء، بواسطة التحويل، نمنحه اللون والشكل اللذين ليس يعقدور الرسم منحه إياهما إلا على نحو مباشر. يكون أي بعد محميم، ونمنحه الإيقاع الذي لا تمنحه الموسيقى إلا مباشرة أيضاً، وبدون شكل مجسد، ومجرداً من ذلك الجسد الثاني الذي هو الفكرة ونمنحه البنية التي إذا كان على المعماري أن يشكلها من مواد صلبة، معطاة وخارجية فإننا نصنعها من الإيقاعات وتريدات من متاليات وانسيابات ثم نمنحه الواقعية التي على المثال أن يخلقها في العالم بلا ليونة ولا استحالة وأخيراً نمنحه الشعر، الشعر الذي دور الشارع فيه شبيه بدور المبدئي في حفل مري، هو عيد، وإن طوعاً، لقامات وطقوس معينة. إنني على يقين من أنه، في عالم متحضر تماماً، لن يوجد فن آخر غير النثر.

سوف ترك الغروب للغروب، معتين بالفن وحده، مستوعبينه شعبياً. نالين هكذا بواسطة مرسقي نغم بالفن لن نصنع نحننا للأجساد التي ستحتفظ مرثية وممسوسة بروثها متحرراً وبرودتها ناعمة، سننشئ بيوتاً، فقط لنقيم فيها، وهو ما من أجله وجدت البيوت في النهاية. أما الشعر فسيبقى ليقرب الأطفال من النثر المستقبلي، لأن الشعر، بالفن طفولي وأولي وتحضيري.

حتى الفنون السنية، أو تلك التي يمكن تسميتها كذلك، تظهر وشواتها في النثر. ثمة نثر برهس، نثر فني، نثر ينشد بذاته لذاته إيقاعات شعرية في أحد قصائدها، نثر تنعري فيها الفكرة ملتوية بشهوية وحسوية تصبغ شفافة ومتفتة، ثمة في النثر أيضاً خبايا مرتعشة، يث فيها مثل كبير هو الفعل. بجوهره للجسد، عبر الإيقاع سر الكون المتعذر على الإدراك المحسوس

شهوة الكلمات

يحلو في التلاعب بالكلمات (أ). إنها بالنسبة إلى أجساد يمكن لاسها، صوريات سرديات شهوانيات لا ماديات، ذلك لأن الشهوة الفغلية لا تستلجر أي اهتمام لندي، سواء في الواقع أو في الأحلام. لقد استعصبت عنها بما يولد الإيقاعات الشهوية لدى أو الرغبة في الانصات إلى تحسدها عند الآخرين بحيث تولد الرعدة في عندما يتم التلفظ بها بإلتقان. من ذلك مثلاً أن قراءة صفحة لـ FIALHO (٩). أو لشاتوبريان من شاتن أن تصيب شراييني بالتمثل مسببة في إلما شديدا مصحوبا بمشعريرة داخلية هادنة يفعل المتعة الغالية التي أجنبيها من هذه القراءة

كما أن صفحة من صفحات Vieira (١٠) بإيقاعاتها الباردة هي الهندسة النحوية تحملي على الارتعاش أو تعاشة غصن إزاء الريح في هديان منضاع لشيء نوابس.

ومثل كل العشاق الكبار أعشق حلاوة الانفقاد في ذاتي نفسها. حيث متعة الاستسلام كاملة تعاش، هكذا اكتسب، أحايين كثيرة بدون

رغبة في التفكير في أي هذين خارجي مسلماً أمرى للكلمات تصنع احتفالاً لها، مثل طفل صغير في حضنة الأليف، جمل لا معنى لها تجري ناعمة جريان مياه محسوسة، جذول غفل. حيث الموجات تختلط لا متعينة متحولة باستمرار إلى غير ما كانت. كذلك الأفكار، الصور، رمشات التعبير، من خلالي تر، بمغزلات مسانئة لتعرجات حريية خافتة تهب منها يهتز الصفاء القمري للأفكار.

ما تسليني إياه الحياة وما تهينني لا يعنيني ولا يبكييني. بالمقابل لظالماً أبتكني بضع صفحات من النثر. أذكر كما لو كنت أرى لك يعني الآن في تلك الليلة، طفلاً كنت ما أزال حينما قرأت للمرة الأولى، في إحدى المختارات ما أورده Vieira بخصوص الملك سليمان:

«صنع سليمان قصراً. وواصلت القراءة حتى النهاية، مرتعشا متحرراً كيما أنخرط في بكاء سعيد مديد، ولم يكن يعقدور أي سعادة واقعية أن تورفه لي، ولا أي حزن من أحزان الحياة أن يدفعني إلى تقليده.

تلك الحركة الكهوتية للفتنة الواضحة الهيبة، تلك التعبير عن الأفكار في الكلمات اللامناص منها. ذلك الجريان لماثي بفعل اندخل الجري، ذلك الانخراط الصوتي حيث الأصوات ألوان ذهنية وذلك كله كان يسكنني غريزيا كما لو بامتياح سياسي هائل. لذلك بكيت، واليوم، إذ أتذكر، أبكي، لا حيناً لا... إلى الطفولة التي ليس لدي أي حنين إليها، بل هو الحنين العاطفي إلى تلك اللحظة، والحنن الملولد عن التفجع عن قراءة ذلك التذكير السيمفوني.

لا أملك أي نوع من الشاعر السياسي أو الاجتماعية إلا أنني أمك، بمعنى من المعاني، شعوراً وطنياً عالياً جداً، أما وطني فهو اللغة البرتغالية. ولن يعزني بأن جتاج البرتغال أو تحتل طالما لم يصيني الأذى شخصياً. لكنني أشعر بكرامية حقيقية، هي الكرامية الوحيدة التي استعصها، إزاء، لا من يكتب البرتغالية سيئا، ولا من يجلد الذبح، ولا من يكتب وفق قواعد املائية مبسطة. وإنما نحو الصلصة المكتوبة بشكل سيء، كما لو كان شعوراً بالكرامية نحو شخص بعينه. أكره النحو المستعمل ملفوظاً كراميتي لأشخاص يتوجب صفعهم، أكره الاستعمال اللامضبوط لقواعد الإملاء، كما لو أن الأمر يتعلق بصيغة مباشرة.

أجل، ذلك أن قواعد الإملاء هي كائنات بشرية بدورها. الكلمة كائن كامل مرثية ومسموعة.

أخير الخفي الأخير

على الرغم من انتقامي، وروحي إلى سلالة الرومانتيقيين أكثر من غيرهم فإنني لا أجد راحتني سوى في قراءة الكلاسيكيين، نقشفهم (لنقل تكثيفهم) ذاته الذي من خلاله يتجسد وضوحهم، يمنحني العزاء في فقدانتي لما لمست أري، لديهم أجد أساساً بهيجاً بجملة وأسمة مفتوحة، يستوعب قصائد شائعة بدون أن يجوبها، لديهم أحس الألفة الوثنية أنفسهم يستريحون من الصر.

إن التحليل أشد أبعاشاً للاحاساسات. أحياناً للاحاساسات التي نفترض تملكنا لها - وتوافق القلب مع المشهد الطبيعي، الانكشاف التشريحي للأعصاب كلها، استخدام الرغبة بمقابلة إرادة الطموح كتفكير، كل تلك الأشياء تصبح مفرطة في قرباتها إلي، عاجزة عن إتقاني

بالجديد، أو إمدادي بالطمانينة. دائما عندما أحسها، أتمنى بالضبط لكوني أحسها. الاحساس بشيء آخر، وعندما أقرأ أحد الكلاسيكيين يصبح ذلك الشيء الآخر في متناولتي.

اعترف صراحة وبدون خجل بأن لا وجود لفقرة لدى شاتوبريان أو أنشودة للإسكارتين - هناك مقاطع تبدو أحيانا كما لو كانت صوتا تفكيريا وأغنيات تبدو أحيانا كثيرة أيضا كأنها قيلت لأجل - يمكن أن تجلب لبي وتسمو بي على نحو ما يفعل مقطع من نثر Vieira أو هذا النشيد أو ذاك لبعض كلاسيكيينا القلائل ممن ساروا على نهج هوراس بالفعل.

محتورا أقرأ، شامدا الموضوعية التامة، لقد تخلت عن أن أكون أنانيا. تبديت. وبدلا من أن يكون ما أقرأه يملتي الخاصة التي بالكاد أراها زارحا تحت ظله أحيانا، يصبح بمثابة الانجلاء الأكبر للعالم الخارجي، الشمس المحدقة في الجميع، القمر الذي يخضب الأرض الساكنة بالظلال، الفضاءات الواسعة التي تنتهي في البحر، الصلابة السوداء للأشجار خالقة العلامات الخضراء في الذرى، السكينة الصلبة لبرك الضيعات الطرق المغطاة بالكروم في منحدرات الأعالى.

أقرأ مثل من يمر عبرها، ومع الكلاسيكيين المزينين الذين إذا تألوا لم يصرحوا، أشعر بأنني عابر سبيل مقدس، مغرب مكرم (١١)، متامل بدون دافع ولا غاية. أمير المثنى الأكبر، الذي منح لحظة الرحيل، أكر المتسولين الصدقة المنطرفة لكابتة.

كتابي المفضل

أمتد القراءة، أشعر بضجر مسبق من الصفحات المجهولة. لا أستطيع أن أقرأ إلا ما أعرف. الكتاب الذي يحتل الصدارة عندي هو بلاغة الأب فيجيريدو (١٢) الذي أقرأه آلاف المرات كل ليل. مفتنتا بالوصف، وبالأسلوب اللقن لأراه ببرتغالي، الصبور البلاغة المقروءة بأسمائها آلاف المرات والتي لم أستوعبها بعد. ثم لعجم الذي يدهشني (...) وهناك الكلمات المضبوطة المكتوبة بـ C التي إذا افقدها أتأم على قلق.

إنني مدين لكتاب الأب فيجيريدو وبمبالغاته الصفائية بالارتياح النسبي الذي استشره - بكل ما أستطيع من شعور - وأنا أكتب اللغة التي أنتمي إليها بالخاصية التي (١٣)...

وأقرأ: (مقطعا من الأب فيجيريدو) (١٤)

فيمتعني ما يكفي من الموصاة لواصله العيش.

أو: (فقره حول الصور)

تعود الى الاستهلال

شاعرا بهذا كله بدون أي مبالغة

وكما أن آخرين بإمكانهم قراءة فقرات من الكتاب المقدس، كذلك أنا أفضل قراءة فقرات من البلاغة. لدي امتياز الفراغ والافتقار إلى الورع.

متعة القراءة

لا أعرف لماذا تعادل متعة قراءة الكتب - وأقرأ القليل - الكتب هي تشيلا للحلام. ومن يدخل في حديث معي ليس بحاجة - مع سهولة العيش - إلى تمثيلات. لم أتمكن قط من قراءة أي كتاب باستسلامي كلية ليه. دائما مع كل خطوة، يأتي التعليق من الذكاء أو الخيال على

للقراءة ليقف تسلسل السرد. بعد دقائق أصبح أنا كاتب الكتاب. وما هو مكتوب فيه لا يغدو موجودا في أي كتاب.

قراءاتي المفضلة هي محاولة الكتب المبتذلة التي تنام معي جنب وسادتي ثمة كتاب لا يمارفاني اللمة معا بلاغة الأب فيجيريدو وتاملات حول اللغة البرتغالية للأب فريري (١٥). لقد كنت وما زال أعاد قراءتهما باستمرار وإن كنت لم أقرأ أيًا منهما قراءة متصلة. وإنني لمدين لهذين الكتابين بنظام أكاد أخأله متغيرا بالنسبة إلي. ألا هو نظام الكتابة بموضوعية نظام (أو بالأحرى قانون) أن الأشياء قد وجدت مكتوبة أصلا.

أسلوب الأب فيجيريدو المتصنع اللدري. المنظم هو الذي خلق متعة فهمي الخاصة. أما سيرة كتاب الأب فريري Freire الخالية من أي اتساق تقريبا فإنها ترجف روحي بلا كلل. وتربيتي بدون أن تجشمني أي مشاغل من أي نوع وكلا النمطين لا يشترط ولا يتطلب مني أي قابلية لأكون على غرار صاحبهما ولا لأكون مثل أي شخصية أخرى. أقرأ وأتأمل، لا عن القراءة، ولكن عن ذاتي نفسها. أقرأ ثم أتنم، متابعيا كما لو في قلب الأحلام، صور الأب فيجيريدو البلاغية. وفي غابات مسجورة أسمع الأب فريري يعلن أن الصواب هو أن نتلفظ بمادالينا MADALENA وليس MADALENA التي يتلفظ بها العوام وحدهم.

ملك روما

فكرت اليوم، أثناء لحظة إحساس معينة، في شكل النثر الذي استعمله. حقا، لا بد من التساؤل كيف أكتب؟ لقد كانت لدي، مثل الجميع تلك الرغبة الملصدة في امتلاك نظام وقاعدة بهذا الشأن. أؤكد أنني مارست الكتابة قبل امتلاك أي قاعدة أو نظام وأنا لا احتفل بها عن الآخرين.

وقد اكتشفت بتحليل ذاتي قمت به هذا المساء، أن نظام الأسلوب عندي يرتكز على أساسين يبنيان يسودهما حسب الطريقة المثل للكلاسيكيين الجديدين على الأسس العامة لكل أسلوب وهما: أن أمير أعاس تماما وفق ما أحس - وبموضوع إن كان ما أحس واضحا، ويفغض إن كان غامضا، ومفتيسا إن كان ما أحس ملتبسا بالفعل - أن أدرك أن قواعد النحو هي أداة وحسب وليست قانونا.

لنفترض أنني أشاهد أمامكم فتاة ذات سلبوك ذكوري. إن هناك شخص عامي سيقول عنها «البت تدو ولدا، ثم شخص آخر سيقول إنما بصيغة أقرب إلى الوعي بأن الكلام هو التعبير: «هذه البنت ولدا، شخص ثالث أو هو الآخر بملطيات التعبير، لكتبه مدفوع ب نزوة الاقتضاب الذي هو التجسيد الحي لشبقية الفكر؛ سيقول عنها ذلك الولد، أنا أتنا فسأقول على الفور «ملك الولد»، متبها أكثر القواعد النحوية أساسية وهي الملزمة بتوافر تطابق في الجنس والعدد مع النوع والنوع.

وسأقول حسنا. أنا استخدمت الألفاظ مطلقا على نحو فو توغراي. خارج المألوف. خارج القاعدة وخارج ما هو مبدل. وبذلك فانا لم أتكلم وإنما عرت

إذا حصصنا الاستعمالات اللصوية. نجد النحو يضع تقسيمات مشروعة وزائفة. فهو مثلا يقسم الأفعال إلى لازمة ومتعدية لكن

الإنسان الذي يجيد التعبير عما يحس ينبغي عليه أحيانا كثيرة أن يحول فعلا متعديا إلى لازم حتى يصور بالضبط ما يحسه. لو أردت مثلا أن أقول أنا موجودا existo لقلت "Soy" (أنا) لو شئت أن أقول بأنني أوجد كروح متفصلة ساقول: "Soy yo". لكن إذا أردت أن أقول بأنني موجود كذات متشكلة بذاتها وتمازس إزاء ذاتها الوظيفية الالامية لكل ذاتها (crearse)، فكيف ينبغي أن أستعمل الفعل (ser) (بال على الكينونة) إن لم أحوله من اللزوم إلى التعددية؟ وحينئذ وبضوت عال، وضد النحو وبإحساس الظاهر، ساقول "Me soy" وبذلك أكون قد عبرت عن فلسفة يكاملها في لفظتين صغيرتين. وأيمكن أن نطلب أكثر من هذا من الفلسفة والتعبير معاً؟

من لا يعرف كيف يفكر ما يحس هو الذي يخضع للنحو. أما الذي يفكره بالفعل فهو من يعرف التحكم في استعماله التعبيرية. يحكي عن سيجموند فلويد ملك روما. أنه أجاب بعض من نهى إلى خطأ تحوي لزيك أثناء إلقاءه لإحدى خطبه: "أنا ملك روما، وملك النحو علاوة على ذلك، والتاريخ يبري أن عرف خلال حكمه باعتباره سيجموند والسوبر نوي، ومن عجيب بلا شك، أن كل من يعرف قول ما يقول هو ملك روما بطريقته الخاصة.

أنا المتعدد

منذ أن توقفت الأمطار الأخيرة عن الغزول ومكثت في الأرض - سماء نقية أرض رطبة لامعة - عاد صفاء الحياة الأكبر، متلما عادت الزرقة إلى اكتساح الفضاء الأعلى، فسرت مع طراوة المياه النشوة في الأسفل تاركة سماء نقية في الأرواح وطراوة خالصة في القلوب. نحن عبيد للزمن - مع عدم رغبتنا في ذلك - ولألوانه وأشكاله، وعالم السماء والأرض نحن - ومن يتوقع في ذاته منا، مزدنيا ما يحيط به، يكون وضعه النفسي مختلفا عندما تملط السماء عن وضعه حينما تكون صافية: إنها تحولات غامضة تجري ربما داخل الإحساسات للجردة الأكثر مبهمة وهي تولد، إما بسبب هطول المطر أو بسبب انقطاع هطوله. وهي تحس بغير أن تحس لأن الإحساس بالزمن بعاش بدون أن يحس.

كل واحد منا متعدد في ذاته، كل واحد عبارة عن أشخاص عديدين أو متعدد لهم، لذلك فإن من يحضر المجتمع الذي يعيش فيه ليس هو نفسه بالذات من يتوجه أو يتالم من أجل نفس المجتمع، في المستوطنة الشاسعة لكيوننتا يوجد أناس متنوعو الأجساد، يشعرون ويفكرون بطريقة مختلفة في هذه اللحظة بالذات وأنا أكتب، في فاصل الاستراحة للزهر لهذا اليوم الخالي الا قليلا من الأشغال، أنا من يكتب ويتقبط هذه الكلمات الانطباعية القليلة، أنا هو المبهج باندغام ما يدعو إلى الشغل في هذه اللحظة. أنا من ينظر إلى السماء الموجودة في الخارج هناك، والفتقر لزيئتها من هذا. أنا من يفكر في هذا كله، أنا من يحس بالجسد والفرحان وباليندين الباردين برودة غامضة، وكل عالمي الخاص المكون من أشخاص مختلفين متزاممين فيما بينهم، مثل جمهور متنوع، لكن متماس، هو ظل فريد لهذا لجسد الهادي والكاتب الذي به انصفي والقلامام مكتب يورجيس العالي الذي أتيته باجئا عن نشاقي للمعارة.

هنا أنا

كل شيء يغيب حتى حياتي كلها، ذكرياتي، مخيلتي بما تحتويه،

شخصيتي الكلي يتغير، أحس باستمرار أنني كنت شخصا آخر، وأنتي أحسست وفكرت بأنني آخر، وذلك الذي أعيناه هو مشهد من سيناريو آخر. ذلك الذي أعيناه أنا بالذات.

أحيانا أعر في الفوضى الخاوية لأسراجي الأدبية، على أوراق كتبها منذ عشر سنوات، منذ خمس عشرة سنة، وربما أكثر، والكثير من هذه الأوراق يبدو لي متمتعا لرجل غريب. إذ لا أتعرف على نفسي فيها. لا بد أن أحدا قد كتب هذه الأوراق. وهذا الكاتب هو أنا. أنا الذي عايشها بإحساسه، لكن ذلك حدث في حياة أخرى سبق أن استيقظت منها كما لو من حلم ينتهي للغير.

يحدث مرارا أن أعر على أشياء كتبها وأنا شاب صغير، مقاطع تعود إلى سنة الثامنة عشرة، مقاطع تعود إلى العشرين، وبعضها يمتلك قوة تغيير لا أتذكر كيف كانت قادرا على امتلاكها في تلك المرحلة من عمري. ثمة مقاطع تخص أمورا مكتوبة بعيد مرافقتي، تبدو لي ثمار شخصي الزمان الذي حنكته سنوات وتجارب وأحداث. أعرف أنني لست ذلك الذي كان. ومع إحساسي بأنني أعرف تطورا كبيرا بالمقارنة مع كتتي. أسأل أين يوجد هذا التطور إن كنت حينئذ الشخص نفسه الذي أنا اليوم.

هذا كله لغز محير يجهلني ويغني، منذ أيام غائيت من إحساس مرعب بسبب نص مكتوب قصير لي يعود إلى الماضي. أتذكر تماما وسأوسي البارزة في تجاه اللغة التي تعود إلى سنوات قليلة خلت، ثم في أحد الأراج عثرت على نص مكتوب لي، يعود إلى تاريخ أقدم، تبدو فيه وسأوسي ذاك مميزة بقوة. لم أدرك في الماضي إدراكا إيجابيا، كيف أمكنني أن أطور لأصبح ما كتبه بالفعل حينئذ؟ كيف عرفت ما كنت أجهله بالأساس؟ والكل متداخل عندى داخل مائة أنا الثلاثة في ذاتي فيها

مفكر أغرق في الهذيان موقنا بأن ما أكتبه قد كتبه بالفعل من قبل. أتذكر ذلك. وأسأل هذا الوجود المزمو في أين يوجد إن لم يكن في أفلاطونية الأحاسيس ذاكرة أخرى. ذكرى أخرى من حياة سابقة تنتمي بالكاد إلى هذه الحياة.

يا إلهي، يا إلهي، من أكون؟ كم من ذوات أنا؟ من هو أنا؟ ما هو هذا الفاصل الموجود بيني وبينتي؟

في أي صفحة أنا

مرة أخرى عثرت على مقطع لي مكتوب بالفرنسية مرت عليه خمس عشرة سنة، لم أر فرنسا قط. ولم تكن لدي نزاعات مع فرنسيين، ولم يسبق لي، بأن أن لجات إليه إلى استخدام هذه اللغة التي كنت قد تركتها. أنا اليوم أقرا الفرنسية كثيرا كما كنت أعمل دائما. أنا أكثر كوله أكثر حكمة من حيث التفكير. كان علي أن أطور. يبدو أن ذلك المقطع من الماضي البعيد يشف عن وثوقية افتقر إليها اليوم في استعمال الفرنسية، فالأسلوب سلس سلاسة لست قادرا على تملكها اليوم في تلك اللغة، ثمة فقرات كاملة جعل، صخب، وأشكال تعبير تدل على تمكن تام من تلك اللغة التي ضيعتها بدون حشنى أن أتذكر بأنني قد امتلكتها ذات يوم. كيف نفسر هذا؟ من هو هذا الذي جلت محله بداخلي؟

جسنا أعر أن من السهل تلقين نظرية معينة عن سيولة

(انفلات) الأشياء والأرواح. وأن من اليسر أن نفهم أننا عبارة عن مرور جواتي الحياة، وتخييل بأننا عبارة عن كم هائل، وأنا كنا كثيرين... الخ، لكن ما هنا شيء آخر ليس بالانتقال للحض للشخصية بين هواشها الخاصة، ما هنا يوجد الآخر للظن، كأنني غيري كان يتلف لغد فقدت بتقدمي في السن، التخييل والمعاطفة، فقدت نمطا من الذكاء، من الاحساس وهذا كله لا يدهشني وإن سبب لي الحزن لكن بحضرة من أكون عندهم اقتروني كمن يقرأ أجنبيا عنه؟ أي ضفة أنا إن كنت لا أرى نفسي إلا في الغرق؟

أحيانا أخرى التقني بمقاطع لا أذكر أنني كاتبها - وهو ما يؤثر النقيض من العجب - بل إنني لا أذكر حتى إمكانية أن أكون كاتبها، وهو ما يبرعني، ثمة عبارات معينة تنتمي إلى ذهنية أخرى. كما لو أنني عثرت على صورة فوتوغرافية قديمة، هي صورتي بلا ربيب بقامة مختلفة بعلام منكرة لكنها ملاحي بلا مرأ. إنها أنا بلا للول.

عمر الخيام

عمر الخيام كانت له شخصية معينة، أما أنا فلا أمك لحسن الحظ أو لسوءه، أي شخصية على الإطلاق، ما أكونه في لحظة معينة، انفصل عنه في اللحظة الموالية، ما كنته ذات يوم، أنساه في اليوم الذي يليه. لا يشبه عمر الخيام إلا ذاك الذي يعيش في عالم واحد، هو العالم الخارجي. أما من هو مثلي فيحييا في عالم داخلي متعاقب متنوع، وحتى لو رغب في أن تكون له نفس فلسفة عمر الخيام فلن يستطيع ذلك حتما، هكذا أمكك، في لو لم أرغب في ذلك حقا، الفلسفات التي انتقدتها كما لو كانت أرواحا مقيمة بداخلي، بإمكان عمر الخيام أن يستبعدا لأنها شيء خارجي بالنسبة إليه، أما أنا فست بقادر على ذلك لأنها أناني.

تبعثر موح

إن دينني الدائم المتعلل في عدم الايمان بشيء وخاصة بالفريزة وموقفي الانكاري الطبيعي إنما هو رفض للحواجز التي تحت وطأتها أضع هذا كله بشكل ثابت

ما يحدث في العمق هو أنني أصنع من الآخرين أحلامي، متضاعفا أراهم كيما أجعل منها، بتعديدها بواسطة منطقي وحسي، أراشي الخاصة (بإمكانني بسبب افتقاري لأرى خاص بي، امتلاك أراء الغير تماما مثل أراء أخرى) وكما أضاعفها وفق رغبتني جاعلا من أراهم اصهارا لأحلامي.

إلى حد أنني أفضل الحلم على الحياة التي بين يدي هواسلار بالالفاظ (لا أمك سواها) الحلم متشوش، من خلال أراء الآخرين وعاطفهم، وفي خط الحياة السيل، بشخصية عديدا الشكل. الآخر، عبارة عن قناة أو جدول وفقا لرغبتني فحسب يهري ماء البحر. واسما المجري النحني لتجاهه، بلعان المياه الموجة إلى الشمس بأكثر مما تستطيع أن تفعل، وأقعا، حالات جفافه وانجساره. وإذا ما تبين أحيانا لتحليلاتي المربحة، تطفي على الآخرين، فإن ما يحدث بالفعل هو أنني أجبرهم على أن يكونوا هم المتطلعين على انتفالي اللاحة. تلك عادة معايشتي لقشور ذواتهم القودية. أنتجت أثر حظوانهم في صلصال روحي. وذلك باصمالمهم بوعي. أكون قد منحت خطواتهم وسلكت طرقا (هم). (١٧)

على العموم وبالنظر إلى تعودي على مضاعفتي لذاتي بمواصلة

عليتين ذهنتين مختلفتين في آن واحد، فإنني، إذ أمضي متكيفا بقلو وحدة وعي مع احساساتهم، أمضي في الآن نفس محلا داخلي الحالة الجوهرة لأرواحهم مضفيا موضوعية خاصة على تحليلي لما يفكر به ولما هم إليه. هكذا وبسط الاحلام، ويشون أن أكشف عن متخيلان اللامنتطق. أمضي متقصلا لا للجهر المنقسي لانفعالاتهم الميتة أحيانا وحسب ولكن، متراكا ومصنفا الروابط المنطقية للقرى المختلفة لنفسهم الراقدة ببساطة أحيانا داخل روجهم. ووسط هذا كله ثمة حياتهم، اليستهم، إشاراتهم التي انتقلت مني، لهم أحياء في الآن ذاته أحلامهم روح الفريزة والجسد وأوضاعهم ذاتها. وفي حالة كبرى من تبعثر متوحد أصل أنا منهم، وأصير في كل لحظة متغاطب بمجرة من الموجودات السوعية واللاواعية، محللة ومطلعة مجتمعة في مروجبة مفترحة.

الجميع الذي فيه أحياء

من أحلام كله، أصدقاتي محطونون عائلاتهم، عوائلته، منهم و... (١٨)

روحي

روحي عبارة عن (وركسة) أخفينة، لا أدري أي الآلات تعزف فيها أو تصر، أوتار وقيانير، تقارارت وطبول، بداخلي لا أتعرف على ذاتي إلا كسيمفونية وحسب.

لا أحد

توصلت اليوم إلى احساس لا معقول وصحيح في آن، لقد تنبئت يومض برق بأطني، إلى أنسني أحد، لا أحد، على الإطلاق لا أحد، حينما أضاه البرق، هناك حيث المنبئة المفترضة لم يكن ثمة غير سفير قليل أما التور الذي أسفر عنه فلم يكن ليكشف أي سماء فوقه لقد سرحت مني قدرة أن أوجد قبل وجود العالم، ولذا كان علي أن أعاد التجسد، لقد عاودت التجسد بدوني، بغير تجسد أناني.

أنا هواسم مدينة ليس لها وجود، أنا التعليل المسهب على كتاب لم يكتب، لست بأحد. لا أحد لا أعرف كيف أحس، لا أعرف كيف أمك. لا أعرف أن أرغب، أن أريد. أنا نموذج (شخص) في رواية يتبعني أن تكتب يمر مرور الأثر وينتاري. بدون أن يكون قد وجد، في أحلام من لا يعرف معنى الاكتمال.

دائما أمك. دائما أحس لك تمكيري لا يحوي أي منطق، وعاطفي خاليا من أية هواسم، إحدس باتني بالني، غير اللغز المنصوب هناك في الأعلى، في الصفاء السلاهي بتعاه سقوطا ليس له اتجاه، سقوطا لا متناهيا وفارعا روحي تيار بحري أسود، دوار أسود حول الدراج حركة محيط لانهائي حول ثقب من ماء، وفي المياه الدوارة تغفر جميع صور ما رأيت وما سمعت في هذا العالم - مارل تمر، وجوه، كتبه صناديق، مخلفات موسيقية، مقاطع أصوات في دواقة عمارة ليس لها فرار.

وأنا، أنا بالفعل أنا المركز الوجود له لهذا كله إلا بهندسة الهادية أنا الهباء الذي حوله تدور هذه الحركة بدون أن يكون لذلك المركز من وجود سوى لأنة دائرة كله دائرة أنا حقا. أنا البشر بلا حيطان. أنا بكل الزوجية التي تملكها الحيوان أنا مركز الكرم محاط بالهباء

ذلك أنه في أنا: كما لو أن الجسيم نفسه مع انسانيته الشياطين
بضجكان في أنا يشوي الجنون النعاق للكون الميت، الوجة الدوارة
للفضاء التقيضي، نهاية العوالم كلها وهي تتقلب مسودة أمام الريح،
مشوهة، مهجورة.

وسواس

فلأنهم كل عاطفة شخصية خاصة بها، كل وضع من أوضاع
الروح روحاً مستقلة.

ما يرى من الباطن

لأنني لا أملك ما أفعل ولا أحس التفكير فيما علي أن أفعل، سأضع
على هذا الورق خطاطة وصف لحاشية نموذجية أريد حساسية
ملازميه داخل أسلوب فيبر، الحلم على طريقة فريدي جيسد هوراس،
أن أكون هومروس على ضوء القمر.

أريد أن أحسن كل شيء بكل الأشكال الممكنة وغير الممكنة، أن أعرف
كيف أفكر بالأحاسيس وأحس برأسية الأفكار، ألا يكون في طموح إلا
بواسطة الخيال، أن أتألم بدلاً، أن أرى ما أراه بوضوح كما أكتب
بطريقة صحيحة، أن تكون معرفتي منهجية ومعالجة.

كل هذه الرغبات المثالية الممكنة أو المستحيلة تتبخر الآن، ثمة
الواقع أماسي: ليس البائع ما أرى، إنما يده (البائع لا أراه)، وهي
لمس لا معقول لروح ذات عائلة وحظ، يصنع تعرجات لتعكبت لا
نسيج له عبر تدمد استعادة الهلاك الذي قبالي.

عبارة

«الحساس تحمص»، عبارة عرضية وردت في محادثة عرضية
مع مجهول يشاركني الأكل، ظلت متوهجة على الدوام في أرضية
ناكرتي، الصيغة العامة ذاتها العبارة هي التي منحنتها للمح والبهار.

يقيي الحلم

لأننا أتصرف بطريقة متناقضة تتأبى على الحلم وعلى الترويض في
الأحلام؟ لماذا اعتدت غالباً، أن أحس بالزائف إحساسي بالحققي
بالحلم وأصبحت تماماً كالشرطي لقد فقدت حاسة التمييز الانساني
الرائقة في اعتادي بين الحقيقة والكذب.

حسبي أن أرى الأشياء بوضوح بالعينين أو الأذنين، أو بأي
حاسة أخرى، كيما أحس سواقعتها بإحساسي الحساس يشيطن غير
قابلين للتعريف في نفس الآن فيهم.

ثمة مخلوقات قادرة على أن تتألم ساعات طويلة لانتفاء إمكانية أن
تكون وجهها في إطار أو ورقة من أوراق اللعب، هناك أرواح معاصرة
تقاس، كما لو أن لغة خلت بها، من استحالة أن نتوجد اليوم ككائنات
بشرية من العصر الوسيط، هذا النوع من الأحاسيس كان يعتريني في
أزمنة سابقة، اليوم لا لقد تنقيت بتجاهل ما هو أبعد، لكن، يؤلمني مثلاً
الأستطيع الحلم بأن أكون ملكين على مملكتين مختلفتين متميزتين، على
سبيل المثال، إلى كونين يحويان أنوعاً من الفضاءات والأزمنة. علم
لشترتي على تحقيق هذا الحلم يعمرني بالفعل، ويمضني جوعاً.

الأمم هن الوصول إلى القدرة على الحلم بسهولة بالأفلام،
كواحد من الانجازات الكبرى التي لم يتمكن إنسان نفسي على عظمتي من

الظفر بها إلا في حالات نادرة، أجل، أريد الحلم بأنني مثلاً، وعلى نحو
متزامن، منفصل وواضح، بأنني التزعة التي يقوم بها رجل وامرأة
على ضفة نهر. أريد أن أرى نفسي في آن واحد، بنفس الوضوح، نفس
الصورة ويغير اختلاط الشيفين ذاتيها بنفس التكامل بينهما مركبا في
تمام وعي يمشي بحدراً من بحر الجنوب وصفحة مطبوعة من كتاب
قديم. لكم يبدو هذا لا معقولاً! لكن لا معقول هو كل شيء، ويبقى الحلم،
مع ذلك أقل الأشياء لا معقولة.

الصدى والهواية

بالتفكير خلقت صدًى وهواية، بتعقسي ذاتي تكاثرت. الحادث
العرضي، الصغير جداً، ما ينبثق عن الضوء من تغير، السقوط الملقوف
لورقة جافة، البتلة المنتزعة مصفرة، صوت الجانب الآخر من الجدار أو
خطوات الملقف بالصوت جنب خطوات من ينبغي أن يسمعه، البوابة
الموارة للضيقة القديمة، الساحة المفتحة على قوس البيوت المتجمعة
تحت ضوء القمر، كل هذه الأشياء، التي لا تنتهي إلى، تثبت في التأمل
الحساس بأواصر من رنين وحزن. في كل إحساس من تلك الأحاسيس
أشعر أنني آخر، مثلاً أتجدد في إحساس لا محدد.

من أحاسيس لا تنتهي إلي أحياناً، غير عابئ بالتنازلات، آخر أغدو
في الشكل مثلاً أنا بالفعل.

أنا المسرح الحي

خلقت في شخصيات متعددة، باستمرار أخلق شخصيات بلأخي،
كل حلم من أحلامي يتجسد لحظة ظهوره كعلم، في شخص آخر
يصبح هو حلم الحلم وأبقى أنا خالي الوفاض.

لكي أبني، كل علي أن أتهدم كثيراً ما كنت برأينا داخل ذاتي،
لأنني لا أوجد داخل ذاتي إلا خارجاً. أنا المسرح الحي الذي تتعاقب
عليه أدوار معطين متنوعين وشخصون أعمالاً درامية ضاسعة التنوع.

بين الرؤية والحلم

قال إميل إن الشهد الطبيعي هو وضع من أوضاع الروح. إنها
عبارة تتم من عبادة خاملة لحلم ضعيف الشهد ما إن يكون طبيعياً
حتى يكف عن أن يكون وضعا روحياً. أن نوضح (٨) هو أن ندع،
وما من أحد يزعم أن قصيدة متكاملة الانجاز هي وضع من أوضاع
التفكير في صنع قصيدة أحياناً تكون الرؤية بمثابة حلم، لكننا إذ
نسميها رؤية بدلاً من حلم فلأننا نميز بين الحلم والرؤية.

بالنسبة إلى ما تبقى، ما فائدة هذه التاملات ذات التلصص
السيكولوجي الحرقي؟ باستقلال تام عني ينمو العشب ويهطل المطر
على العشب للتأسي، والشمس تذهب تمدد العشب الذي نما أو سوف
ينمو؟ تنتصب الجبال شامخة منذ القدم، والريح تمر مثلاً من
هومروس الذي سمع صوت الريح، وإن لم يكن موجوداً.

سيكون أقرب إلى الصواب إذا قلنا أن وضعا ما من أوضاع الروح
هو بمثابة مشهد طبيعي، سيكون للعبارة امتياز خلوها من الكذب
المتضمن في نظرية إميل واشتمالها فقط على صدق استعارة ما.

هذه العبارة العرضية أملاها علي اتساع المدينة الهائل، مرثية

على ضوء الشمس الكوني، من أعالي سان بيدرو دي الكانطرا (١٩). كلما تأملت امتداداً وأسماء كهذا الامتداد من خلال قامتي ذات المتر وسبعين سنتيمتراً وكيلواتي الستين، ظفرت بابتسامة ميتافيزيقية هي امتياز من يعرفون قيمة الاحلام. وأعشق حقيقة الأشياء الخارجية بشكل مطلق مع القضية النبيلة للفهم.

نهر التاج (٢٠) في الحقب جيرة زرقاء، أما جبال الشريط الآخر فهي تنتمي الى طبيعة سويسرية مسطحة. مركب صغير يضيء - بخار شجن مسود - من جهة بحر الاسقف باتجاه مدخل المرفأ الذي لا أراه. فلتحفظني الأكلة أجمعين حتى يكف هذا المشهد عن الظهور، المفهوم الواضح والشمسي للواقع الخارجي، بإحساسي بلا أعميتي، عزائي في أن أكون قادراً على شأنتي على التفكير في أن أصير سميداً.

الخريف الذي ضيحت

منذ أن تثلت آخر ألوان الصيف عن صرامتها تجاه الشمس المكثرة ، كان الخريف قد بدا قبل الأوان، عبر كآبة خفيفة غامضة بدت كما لو أنها رغبة من السماء في عدم الابتسام، كانت ذات زرقاة أشد صفاء تارة وأشد اخضراراً تارة أخرى، هي زرقاة انتفاء جوهر اللون العلوي ذاته، كانت شكلاً من أشكال النسيان في الفهم الأرجواني واللامبالية. كانت لا خيراً أو سيئاً، بل ضجراً عم العزلة الهامدة كلها حيث ممر الفهم.

كان للدخول الفعلي للخريف قد أعلن عن نفسه من خلال البرودة الداخلية للهواء العديم البرودة. ومن امتناع عرا الألوان التي لم تكن قد امتلكت بعد، ومن خلال قليل من العتمة ومن الذوبان في الصيغة التي ليست لها مشاهد الطبيعة. وللمح المتعدد للأشياء، لم يكن ألوان الذبول قد حل بعد. لكن كل شيء كان قد تحول، كما في ابتسامة كتأ بصحابة إليها ال اشتياق (عارم) للحياة

أخيراً جاء الخريف الحقيقي، الهواء أصبح بارداً بفعل الريح، خفيف الأوراق اكتسب ثبرة ييوسة وإن لم تكن الأوراق قد بيست بعد، الأرض بكاملها اكتسبت اللون والشكل اللامحسوسين لمستنقع بين- بين كل ما كان عبارة عن ابتسامة أخيرة ذاب في تعب الجفون، في لا أكثرية الاشارات، وهكذا كل ما يحس أو ما نفترض أن به احساساً، كان يشد إلى الصدر بالفة. وداعة الخاص، صوت دوامة في إحدى الردمات من خلال وعينا يتقلب أدق الأشياء حقاً لقد راقتني أن أتنق، كيما أحس بالحياة.

غير أن أمطار الشتاء الأخرى التي حلت أيضاً في الخريف الذي غدا الآن قاسية، قد غسلت هذه الحريات، كما لو بدون أدنى مراعاة رياح عالية تصدر صبريها من داخل الأشياء الحبيسة، مخلة بترتيب الأشياء. ساحبة أشياء متحركة. واقعة وسط الصخب غير المنتظم للامطار، كلمات غائبة لاحتياجات مجهولة أصوات حزينة وحانقة لياس عديم الروح.

وأخيراً تناقص الخريف بارداً ورمادياً. كان خريفاً شتائياً ذاك الذي جاء بدوره الآن. كان غباراً من وجل كله. لكن في الوقت نفسه ثمة شيء طيب حملته برودة الشتاء: انتهاء صيف قاسٍ، ربيع على الأبواب، خريف يقاوم في قلب الشتاء أدماء. وفي الهواء العلوي حيث الطبقات المغشاة بالبخار المجرد من ذكرى اللون أو

الكآبة الكل بدا ميلاً الى الليل وإلى التأملات اللامحدودة.

هكذا كان كل شيء بالنسبة لي قبل أن أفكر فيه. وإذا كنتم أكتبه اليوم، فلأنني أتذكر، ما ضيعته هو الخريف الذي أملك.

هز التفتين (٢١)

عصوا أعتدنا أن نضفي على تصورنا حول ما نجهل لون مفاهيمنا المتعلقة بما تعلم: إذا أطلقنا على الموت تسمية الحلم، فلأنه يبدو بالفعل حلماً من الخارج، إذا كنا نسمي الموت حياة جديدة، فلأنه يبدو شيئاً مختلفاً عن الحياة. بأشكال صغيرة من سوء التفاهم مع الواقع نبني المعتقدات والأمال ونعيش من مشور نسميها خبزاً مثل الأطفال الفقراء الذين يجولون من اللعب سعادتهم المطلقة.

لكن هكذا هي الحياة كلها هكذا، بالأقل، ذلك النظام الحيواني الخاص للمدعو حضارة، الحضارة إنما تقوم على منع الشيء اسماً لا يطابقه، ثم العمل فيما بعد بالنتيجة، والواقع أن الاسم الزائف والحلم الحقيقي هما اللذان يخلقان واقعاً جديداً، يتحول الموضوع فعلياً الى (موضوع) (٢٢) آخر. نحن نخلق أمثولات. لمادة الأولى نظل هي نفسها، لكن الشكل الذي يخلقه الفن عليها، يجعلها غير ما هي بالفعل، طاولت من صنوبر هي الصنوبر لكنها أيضاً طاولت. نحن نجس الى طاولت وليس الى صنوبر. الحب عبارة عن غريزة جنسية غير أننا لا نحب بالغريزة الجنسية، بل بدافع عاطفي من طينة أخرى، وذلك الدافع إحساس آخر مختلف بالفعل.

لا أدري من أي مؤثر ضوئي مرفف، ولا من أي ضوء غامضة ولا من أي ذاكرة عطرية أو موسيقية جاتمتي، وأنا ماضٍ في الشارع. هذه الهمديانات التي أدومها عن غير علة أثناء حشوي شارع العكر في المقيى لست أدري إلى أين سأتجه بفكاري ولا إلى أين سأفضل الاتجاه بها. النهار مصطبغ بضباب خفيف رطب وبأني خزين بلأ وبعيداً وعود. رتيب من غير داع. ثمة إحساس مؤلم أجهل كله يقتلني؟ تنقصني أداة (أو وسيلة) (٢٣) أجهل بماذا تتعلق؟ لسبي خودني الأعصاب، خزين، خزناً ممتداً تحت مستوى الوعي، وأكتب هذه الأسطر المدونة بشكل سييء. لا لكي أقول هذا الذي أقوله ولا لأقول لا شيء. ولكن من أجل أن أشعل لهوي أمصي مالتي، سط بجرات وإمعة لقم رصاص - لا عاطفية لدي لا تمكن من بريرة جيا، الورق الأبيض الخاص بتلغيف السنوتيتشات التي أعطونها في للفهي، لأنني لم أكن بحاجة إلى ورق أفضل لأن أي نوع من صالح لكتابة مادام ورقاً أبيض وأمنع الانطباع بأنني في حالة ارتياح، أتحني بعض الانحاء والمساء يحل رتبياً بلا مطر مارة سوء مؤنسة مشككة فيها... وأكف عن الكتابة لأنني أكف عن الكتابة.

أغنية بلد بعيد

كان يعني بصوت شديد الدعوة. أغنية بلد بعيد. وكانت الموسيقى تجعل الكلمات المجهولة اليمة حميمة. يبدو أنها كانت أغنية روجية من أعالي العادو، لكن يعرف أي شيء بالفادو

كانت الأغنية تعبر. بالكلمات الكثيرة والنغم الانساني. عر اشياء كأنه في أرواح الجميع وما من أحد يعرفها وكان هو يؤديها بدوع من

الترهيم ، متجاهلا المستمعين بنظره ، بانتشاءه متمسك شوارب.

الناس المتجمعون كانوا ينصتون إليه بلا خلل مرثي كانت الأغنية أغنية العالم كله . والكلمات تتحدث إلينا عن السر الشرقي لجنس مفقود .

موضوع المدينة ما كانت لتتغذى إلى سمعي ، والسيارات كانت تفرق من قرب إلى قرب أنا أحدها لامست ذيل بذلتي . لكنني كنت أحسها بدون أن اسمعها . كان هناك في أغنية الجوهل امتصاص مريح لذلك المعلوم المتعذر فبنا . الحادث كان حادث متمسك عابر ، وكلنا ركزنا نظرا على الشرطي الذي دار حول زاوية الشارع على مهل ، ثم دنا متوقفا للحظة خلف حامل المظلات ، كمن يفكر على مشهد ، في تلك اللحظة ، كف الغني عن الغناء ، لم ينيس أحد بشيء ، وحيداً تدخل الشرطي .

ساموت مثلما عشت

لقد حاولت مرارا ، في الأحلام ، تقمص نموذج الشخص الفردي والهيب الذي تخيله الرومانطيقون في ذواتهم ، وفي كل محاولة وجدت نفسي أقفقه قهقهات عالية عن تقمص ذلك النموذج . إن الإنسان القدري ، (المشزوم) في النهاية ، موجود في الأحلام الخاصة لجميع الناس العاديين ، والرومانطيقية ليست سوى وضع الهيمنة اليومية لذواتنا نحن في وضع معكوس ، كل الرجال تقريبا يطمون ، الخاضع للحدايق السريعة لتكوينتهم ، بإمبريالية خاصة بهم ، بإخضاع الناس لاجئين ، باستسلام كافة الامعاء ، باستعداد جميع الشغوب ، وجميع الحقب لدى من هم أكثر نبالة . قلة قليلة فقط ممن اعتادوا ، مثل علي الحليم ، يمتلكون ، لذلك ما يكفي من الوعي للضحك من الإمكانية البديهة (٢٤) للحلم على هذا النحو .

التهمة الكبرى التي يمكن أن توجه ضد الرومانطيقية لم تصنع بعد . وهي تلك التي تقدمها الحقيقة الجوانبية للطبيعة الإنسانية . إن مبالغتها ، سخافتها قدراتها المتعددة عن استئارة المشاعر وعلى الأغواء ، تكمن في كونها تمثل التصوير الخارجي لما يوجد في أعماق مناطق الروح ، والحالات الأكثر واقعية والأكثر عيانية . حد الاستحالة إن كان الوجود الممكن متوقفا على شيء آخر غير القنبرة .

كثيرة هي المرات التي وجدتني فيها ضاحكا من اغواءات تصولية (٢٥) مشابهة ، أفترض أنه سيكون من اللوح أن أصبغ مداجيا ، أو صاحب انتصارات كبرى ، غير أنني لا أتمكن عيانية ، في أوراق القمة هذه سوى من إطلاق قهقهة آتية من الشخص الآخر المقيم يوما بجانبني كما لو كان شارعا من شوارع (٢٦) Bajaz . هل اعتبر نفسي مجبوراً لأجل . لكن كرجل حسباتي . هل أشعر بأنني مفرغ من عروش الكونية الدائمة الصيت؟ لكن ما يحدث إنما يحدث في مكتب من شارع Los Doradores . والصيبة هنا من أحد الجواجز . أو أسمع نصيغيات حشود الجماهير في التصعيق يصل إلى الطابق الرابع حيث أعيش ويتعسر بالآثات الحشن لغرمتي الرحيصة . وبما يحيط بي . وبين من تعقيري في غرفة المطبخ (-) إلى الحليم . لم أملك ولا مجرد تصور حقيرة في اسبانيا ، مثل الأسبانيين الكبار من كافة الأوام . أوهامي (أخلاقي بالأحرى) كانت ورق اللعب . ورق لعب متسخ ، قديم لم يعد صالحا للعب . كان علي أن أحلم (الأوام) بإشارة من اليه . بإحلام متعجل من الخادمة العجوز التي كانت تريد تغطية المائدة بكاملها بالأنديال الموضوعة على الجبهة الأخرى ، لأن ساعة الشاي قد دقت

مثل لعنة من القدر . لكن حتى هذا نفسه ينطوي على رؤية غير ذات جدوى . إذ أنني لا أملك منزلا ريفيا ، مع العلمات العجائز اللائي أتناول على مارشنتون ، بعد سهرة غنائية شايها مريحا . لقد مني حلمي بالفشل الذريع حتى في الاستعارات والصور والأشكال . امبراطوريتي لم تصل حتى إلى أوراق اللعب العتيقة . ونظري بقاء بالخسران بدون أن ينظر بحلمه رضاءة أو يقطع من عهد باتد . ساموت مثلما عشت داخل دكان خردوات من دكاكين الضواحي . بالسعر القلتين . (٢٧) . للأشياء المحظورة والمفقودة .

أشياء تمر بدون أن تحدث

الحالون بالممكن ، والمنطقي والقريب يثيرون شغفتي أكثر من الحالين البعيد والقريب . الحالون بالكبير ، هم إما عجائز يؤمنون بما يطمون محققين بذلك سعائهم الخاصة ، وإما هذيانين بسطاء ممن يعمل الهذيان بالنسبة إليهم موسيقى روحية تهددهم بدون أن تقول لهم شيئا . لكن من يعلم بالمكن لديه دوما الإمكانية الواقعية لخبية الأصل الحقيقية . لا يمكن أن يؤثر في كثير لو تخليت عن أن أكون امبراطورا رومانيا ، لكن يمكن أن يؤلني عدم قدرتي على محادثة الخياطة التي تجتاز حوالي الساعة التاسعة صباحا ، الزاوية اليمنى من الشارع . الحلم الذي يعدنا بالمستحيل يحرمنا منه بمجرد الاستسلام للحلم . لكن الحلم الذي يعدنا بالمكن يتدرج في الحياة الفعلية ويغرض لها إمكانات تحقيقه . الأول يحيا منفصلا ومستقلا والثاني خاضعا لاحتمال الحدوث .

لذلك أحب المشاهد الطبيعية المستحيلة والفيا في الشاسعة التي لن أطاها أبدا . إن للحقب التاريخي الماضي روعة خاصة . لذلك لا يمكنني بالطبع التفكير في إمكانية العيش فيها . لا أنام إلا عندما أحلم بما لا وجود له ، واستيقظ فقط عندما أحلم بما يمكن أن يوجد .

أطل ، من إحدى نوافذ المكتب الخالي في منتصف النهار ، على الشارع الذي يحس شرودي بحركات الناس في العيون ، بدون أن يراهم ، خلال المسافة الفاصلة للأملاتي . أنام على المرفقين ، حيث يؤلني الدرابزين . تفاصيل الشارع الخامل حيث يسير الكثيرون ، تقصلي بعيدا ، فعليا : الصناديق المكسرة في العربة ، الأكياس الموضوعة عند باب المخرج ، وفي الواجهة الزجاجية البعيدة للمعجر الكائن في الزاوية ، بمعروضات ما وراء البحار . لنح فنييات خمر أوبرطو التي أتخيل أن لا أحد يستطيع شراؤها . يتفصل عن جوهر النصف الآخر من المائدة . أتفحص وأتقرب بالتخيل وحده . الناس الذين يمررون عبر الشارع هم دائما نفس الناس الذين مروا منذ قليل . إنه المظهر المتقلب لأحد ما ، بقع بلا حركة ، أصوات مرتابة . أشياء تد بدون أن تكون قد حدثت بالفعل . التفسير بواسطة الوعي الحواسي . قبل الحواس ذاتها . إمكانات أشياء أخرى . يفتت يرون من ورائي ، في المكتب ، نداء الصبي المستخدم كما لو من هاوية ميثاقية أشعر بأنني قادر على قتله لأنه قطع علي حبل سالم لكن أفكر فيه . أنظر إليه ، بصمت مغمم بالكرهية . أنصت مسبقا ، بنية قلق دقيقة إلى الصوت الذي سيهم بأن يقول لي شيئا . يتيسر من داخل البيت ويقدم لي تحية المساء بصوت عال . أكرهه مثلما أكره الكون . عيناك مثلثتان بالنعاس .

حنان بارد

إنني امتلكت على الأقل، ما نبئت مفقودا إلى أي مزية أخرى، الجدة الدائمة للأحاساس الحس.

أثناء احتدائي اليوم من شارع الماد (٢٨)، وجدتني أهدق فجأة في ظهر الرجل الذي كان ينزل قدامي، كان ظهرا غوغائيا لرجل نكرة، بسترته بدلة بسيطة على كاهل عابر سبيل عرضي، كان يحمل حافظة عتيقة تحت ذراعه اليسرى، ويطأ الأرض، ويلقي السائر مشيا، مستعملا مطربة مقلدة بواسطة قبضة يده اليمنى.

أجسست فجأة بما يشبه الجنو تجاه ذلك الرجل، أجسست نحوه بالحنو الذي يستشعر نحو عموم العوام، نحو الدور اليومي المبتذل لعائل أسرة في طريق إلى عمله، والحنو تجاه مسكنه المتضيق والسعيد، تجاه المتع للفرجة والحزنة التي تتشكل منها اجتماعيا حياته. تجاه سذاجة العيش بدون تأمل ولا تحليل للعيش، تجاه الطبيعة الحيوانية لذلك الظهر الكاسي.

حولت عيني صوب ظهر الرجل، النافذة التي من خلالها ترامت لي هذه التذاتيات الذهنية.

كان الانطباع مطابقا تماما لذلك الذي يهجم علينا عندما نكون إزاء شخص نائم، كلما ينام يغدو طفلا من جديد، فسي الحلم تنتفي، ربما القدرة على اقتراف الشر، وينتفي الأحساس بالحياة اليومية، فالجرح الأكبر، والأثاني الأكلر دهاء وبنائة، يغدو مقدسا بفعل سحر طبيعي، أثناء استراقه في النوم. كله هو هذا الذي يمضي أمامي بخطوات مماثلة لخفواتي، ينام، لا وأيا يمضي لا وأيا يعيش ينام، لأننا جميعا ننام. الحياة كلها عبارة عن نمان. لا أحد يعرف ما يفعل، لا أحد يعرف ما يريد، لا أحد يعرف ما يعرف، نحن ننام الحياة نحن أطفال القدر الخالدون، لذلك أجلس، إذ أفكر من خلال هذا الإحساس، بحنو هائل وهلامي نحو الانسانية الطفلية. نحو كل حياة مجتمعية في حالة نوم، نحو الجميع، نحو الكل.

إنها انسانية (٢٩) مباشرة، هذه التي تهجم على إحاساسي اليوم، أن تتناجح تنفيا وليس لها غايات إنني أعاني من حنان عارم. أرى الجميع من خلال شفقة وأح متوحدا. أرى شياطين الإنسان المساكين، شيطان الانسانية المسكين، ما الذي يفعله هذا منا كله؟

إنني اعتبر كل حركة الحياة ومقاصدها من الحياة البسيطة للرتين إلى تشييد المدن ورسم حدود الامبراطوريات، عبارة عن إغفاءة أشياء كالمسافات إلى الاستراحتات، تحدث بلا قصيدة ما بين واقع وآخر. بين يوم وآخر من أيام المطلق. ومثل من أبتني بأموعة مجردة انخفي في الليل على الأطفال الشريرين كما على الأطفال الطيبين، يجمعهم النوم الذي هم فيه أطفال، وأنسل بطول شيء لا نهاية له.

أحول نظري عن ظهر الرجل الذي يتقدمني، ويتجاوزني لكل من يسير عبر هذا الشارع. أحيط الجميع بنفس الجنو اللامعقول والبارد الذي وصلني من كنفني الرجل القافد الحس الذي أتبعه. كل هذا الذي أراه يشبهه تمام الشبه، جميع هؤلاء الفتيات المتبادلات الحديث في طريقهن إلى العمل. هؤلاء المستخدمون الشبان للتضاحكون في الطريق إلى المكتب، هؤلاء الجادعات الناهدات العاشقات بالمشتريات الثقيلة،

فتيان حافلات النقل الأولى هؤلاء: جميعا هم من نفس الإحساس للنوع من خلال الوجوه التي تتمايز دعوى محركه بالحيال التي يتوضع بين نفس أصابع الشخص الاسرني. إنهم يمشون بجميع الأوضاع التي يتعين بها الوعي، ولا يمكن الوعي بشيء. لا يلتفتون إلى الوعي بضرورة امتلاك الوعي. بعضهم أنكبا، بعض آخرون أعياهم وهم جميعا أغنياء بدرجة متساوية. بعض شيوخ، بعض شباب فيهم من سن واحدة وبعض رجال. آخرون نساء ويتنوعون إلى نفس الجنس الذي ليس له وجود.

الهوامش:

- ١ - فيما يخص شاعرا مثل بيسوا ستظل هذه النقطة دائما قائمة.
- ٢ - مجلة «أوربي» كان تأثيرها حاسما في تطور الأدب البرتغالي الحديث. بالرغم من صدور عدد من إصداراتها عام ١٩١٥ منشراف بيسوا ولويس مونطالور وسا كابرير.
- ٣ - أحد شوارع لشبونة.
- ٤ - إشارة سيكتير روبرتا لاحقا وهي دالة على حذف موجود في النص الأصلي.
- ٥ - كاتب برتغالي.
- ٦ - سوارش الآن يشغل منصب معاون حسابات.
- ٧ - جيساريو فيردي (١٨٥٥ - ١٨٨٦) أحد رواد الشعر البرتغالي المعاصر كان بيسوا من كبار المعجبين به، وبذيله البارون دي كامبوس يقدم أمثلة للتأثر به.
- ٨ - palabrera: وتعني حرفيا الترشدة (المترجم العربي).
- ٩ - José valentin Fiehor (١٨٥٧ - ١٩١١) كان كاتب يوميات مشهورا وقصصا برتغاليا متميزا تأثر بالتيار الطبيعي وبالأفكار التقدمية لعصره.
- ١٠ - Vieira الاب Antonio Vieira الطوبو عبر (١٦٠٨) سوي في البرازيل في نهايات القرن ١٧. فضلا عن كونه يعرف كخطيب كبير فقد ألف كتاب Prophetarum الذي أجاد منه بيسوا في كتاباته اليسيسمانية.
- ١١ - حريم مدهوم ساريت في إشارة إلى شعرة دهن أحساد الأسفل الأفريقي بالزيت إكراما لهم أو متوجبا. (المترجم العربي).
- ١٢ - Retorica del Padre Figueiredo: هو الأب أنطونيو فيرديري فيجيريدو وكان عالما لغويا من القرن ١٨.
- ١٣ - هكذا في الأصل.
- ١٤ - لأن هذا المقطع مبنون في الأصل ليس ممكنا معرفة أي فقرة من بلاغة الأب فيجيريدو يشير إليها المؤلف.
- ١٥ - الأب فرانسيسكو خنزي فيريري Francisco José Freire (١٧٩٤ - ١٧٧٧) نشر تحت اسم مستعار فون كانديدو لوسيطانو Candido Lusitano كتابا في الشعر يعرف فيه بألفاظ الأدبي للتيوكلسيكيين.
- ١٦ - فصائل الأفاع، على هذه الأمثلة عن استعمال عمل الكيمياء الاساسي كSer في مصدر الوفاء بالمقصود منها في حال ترجمتها إلى العربية. (المترجم العربي).
- ١٧ - وريد كذلك في الأصل (المترجم).
- ١٨ - Objelvar
- ١٩ - Pedro de Alcantara مكان في لشبونة El Tajo
- ٢٠ - عنوان موضوع من طرف المؤلف في النص الأصلي.
- ٢١ - التكرار من عدي (المترجم العربي).
- ٢٢ - للتوضيح (المترجم العربي).
- ٢٣ - Posibilidad estetica: حرفيا.
- ٢٤ - من التسلية.
- ٢٥ - أحد أحياء لشبونة.
- ٢٦ - حرفيا: اللوزون.
- ٢٧ - Alameda شارع أحد شوارع لشبونة.
- ٢٨ - Humanitarismo

عمتي ندرين

خيرى شلبي *

المقيمين في البشار منذ اجيال مضت
فلنبا نعلم شجرة العائلة فرعا فرعا
ورقة ورقة، بما فيها الفروع التي
اجتثت بالموت المبكر قبل نموها ، وإنه
لشيء بديع حقا أن يجد الانسان نفسه
فجأة وقد صار ورقة متدلية من فرع
يدعى فلانا امتد من فرع فلان المتزوج
فلانة بنت فلان الذي كان حطابيا
وزوجة تبيع الفسيخ والسردين، وأنه
في سنة كذا حدث كذا وكيت فساغر
عمك فلان الى البلد الفلاني هربا من
عمك فلانة بسبب مشاكل الميراث مما
جعل عمك فلانة هذه تعانده وتبيع
نصف فدائها لابيك لتدخل بذرة
الشقاق بين الأخوة ، وستك جاللو، جل
الخالق يعنى كانت في الاصل زوجة
عمك الكبير لكن عمك فلان الصغير
تزوجها بعد موت اخيه فانجب منها
فلانا وفلانة اللذين يعيشان الآن في

الاسكندرية.

إدارة المحفوظات بحي القلعة في القاهرة أضيق من أن تتسع لكل ما
في ذاكرة عمتي ندرين من تفاصيل وثائقية دقيقة. حكيت لي مثلا
تفاصيل قائمة العفش التي دخلت بها ملك الاسكندرية على جدي
الكبير عبدالعزيز خرغام، وكيف أن عملية الانفصال بينهما - بعد
زواج مستحيل دام عشرين عاما بغير خلفه لعبوب فيها - تعطلت
شهورا طويلة بسبب اختفاء ملقعة فضية مشبوبة ضمن قائمة
العفش، وقد أصر أهلها على تسليم الملقة نفسها، مما اضطر جدي
عبدالعزیز - وكان دماغه أنشف من ادمنغتهم جميعا - إلى أن يأخذ
ملقعة من الطاقم ويسافر بها إلى القاهرة ليصنع مثلها في إحدى
ورش الفضة في خان الخليلي، وسلمها لمطقته في مؤتمر عائلي كبير
شهدته المنردة الكبيرة التي كانت مطرح هذا البيت الذي تجلس فيه
الآن، وكانت مطلقة - اسم الله على مقامك - تجلس مطرحت الآن
على كتف استانبولي من أملاك العائلة لا تزال بقاياها ملققة فوق
سطح دار جدك عبدالعزیز ملقعة في شرقي البلد. قال جدك
عبدالعزیز خرغام الكبير لمطقته : «يا حاجة ملك أنا ادفع كل
ممتلكاتي لارضاء من ليس لها نصيب في العيش معي تحت سقف
واحد وظروف واحدة فهل لك من مطلب آخر قبل أن يفسخ الماذون
بعد الزواج؟».

منذ طفولتي لم أجد بين أهلي كلمه، في بلدتين متباعدين، من
يشعرني بأنني حق من عائلة كبيرة ذات مهابة تستحقها من
جدارة، سوى عمتي ندرين التي كانت تحنو لي بصورة خاصة
فضلا عن حنوها على كل من يمت إليها بصله قريبا بوجه عام.
لهذا كنت أسافر لها من قريتنا كل إجازة صيفية لأجد عندها ما لم

عمتي ندرين هي آخر من تبقى من
عماتي السبع في دار الضراغة التي
اتسعت على مدى قرن من الزمان
وتفرعت أصبحت دورا عديدة تفصل
بينها حارات وسكك ودروب
وساحات محترقة، أصبحت بلدا
قائما بذاته حول البلدة الأصلية
السماة بقلاطون على بحر نشرت في
شمال السدلتا، ورغم أن دور
الضراغة أصبحت بلدا كاملا من
منتصف هذا القرن تقريبا فإنها لا
تزال تشي - من مجرد النظر
الخارجي - أنها دار واحدة تسكنها
عائلة واحدة وإن تعددت فيها الألقاب
والأسماء الكبيرة التي ينتسب إلى كل
منها رهط كبير من الرجال والنساء.
وإذا كانت العائلة قد تم تقطيعت اسمها
على أسماء كثيرة وبيوت أكثر بحكم
ازدياد النسل واتساع الأرض لديهم

فإن عمتي ندرين كانت بمثابة الخيط السحري المتين الذي ربط كل
هذه الدور ببعضها وكل هذه الأسماء في حلقة واحدة. فعمتي
ندرين تبلغ من العمر قرابة قرن وثلاث القرن من الزمان على أقل
تقدير. نبت لها أستان جديدة تفرش عليها الزلل، ولديها ولع
بأكل العيش المحمص مع الجبن القديم والسريس والبصل
الأخضر، وتحب بزرقة الشاي وحجر الجوزة كاعتني الرجال .
وليس في البلدة كلها دار واحدة تخلو من بنت أو حفيدة لعمتي
ندرين متزوجة في هذه الدار أو تلك، وليس ثمة من دار في البلدة إلا
ومنها عروس في دار عمتي ندرين لأحد أبنائها أو أحفادها الكثر.
لقد نوديت بألقاب كثيرة، منها : يا جادة، يا خالة، يامرة خال، يا
ورش الغضة في خان الخليلي، وسلمها لمطقته في مؤتمر عائلي كبير
ينادونها بلقب عمتي ندرين فإن هذا اللقب شاع وطلق على جميع
الألقاب الأخرى.

كل للامات عمتي ندرين حافلة بالمعاجات المذهلة حتى لأقرب الناس
إليها بل حتى للذين ينتمون في حضانها من أحفاد الأحفاد. رجال
كبار في السن يلتقونها صدفة في إحدى المناسبات؛ واجب عزاء مثلا
أو صباحية عرس أو للمباركة بعودة أحد الحجاج، وكل ما
يعرفونه عنها أنها قريبتهم قرابة دم، ولكن بمجرد الجلوس معها
ينضح الواحد منهم أنها شقيقة لجدته أبيه من أمه، أو أنها بنت
خالة ستة عزيزة، أو أنها كانت متزوجة من جده العدة الكبير أيام
ثورة الافندية، أو أن الأرض التي يزرعها الآن بين عزبة لمتين
وبحر نشرت هي في الأصل أرضها.. أما إذا التقت أحد أبناء العائلة

* روايتي من مصر.

أجده عند أحد على الإطلاق لدرجة أنني اعتبرت معرفتي بها مكسبا واكتشافا عظيمين. هي التي عرفنتني بنفسها. يوما كنت - أنا التلميذ في السنة الأولى الابتدائية - ذاهبا في الأحول لزيارة شقيقتي في قرية قفلاطون، التي كانت قد تزوجت حديثا من أحد أبناء عمتي فريدة شقيقة عمتي ندرين الصغرى، وهما معا تقولان لأبي، يا ابن خال. وكانت جدتي لامي - اللهيبة في مدينة فوقة - قد اشترت في طربوشا ويظفلونا قصيرا وقمصا أفرنجيا وسترة وشرزا من الصوف بمناسبة قبولي بالدرسة الابتدائية. فلبست كل ذلك أثناء زيارتي لشقيقتي. فقلت بحفاوة بالغة من عمتي ندرين التي شملتني بخنان دافق إنساني كل شيء حتى شقيقتي، حيث أخذتني في حضنها كأنها كانت تبحث عني منذ قرون طويلة مضت، صارت ترتب على ظهري، تلمس على شعري، تنفض الغبار عن طربوشي وسترتي وخذائتي مهمهمة بصوت كمواء القطط:

- مضمصن له يريج أصله!

ردت عمتي فريدة - حماة أختي - وهي ترمقني في إعراف:

- ما هو على أصله من زمان يا أختي!

وعرخت لي أختي عمتي العبداء وهي تقطنني بالقصدة واللبن الرابب والبوش المني في السمن. فهمت من شرحها أن البلدة التي أردتها ذكرت عمتي ندرين بإيام العز حين كان جدي وأعمامي الموظفون في الحكومة يزورون أولهم في قفلاطون متقمطين بالبدل والطرابيش ويكرهون الكاراتات والخصايطر^٩ وهو منظر اخفنى تقريبا بعد رحيل أعمامي الأفندي وتساعد أبي في البلدة مكتفيا بالجلباب والعباءة والطاقيّة.

مفد تعرفت على عمتي ندرين قبل أن أصبحت أعرف الكثير من عاقتي المعمرة في بلدتي. بل إنني - وبالألمج - لم أكن أعرفت شيئا عن أبي نفسه إلى أن حك لي تاريخه من طقطق أسلامو عليكم، بجميع زيجاته العاقله والوظائف التي شغلها وخدماته مع أولاد أعمامي حول الميراث وكيف انتهت بل وكيف صرف أبي كل مديخلاته من الميراث على مناجاة الذي حيره طول عمره بين أشكال واللوان من النسوان البندريات، وكيف أن الله أكرمه بأمي الصغيرة لتنتج له الأولاد الكثار. جاءته خلفه الذكور التي بحث عنها طويلا بين زيجاته ولكن بعد أن نفذت الشروة وضاعت الأرض التي كانوا سيفلحونها.

أحببت عمتي ندرين، باتت في نظري هي شجرة العائلة التي لم أكن أعرف عنها شيئا يذكر، ما إن أراها حتى ينميت في داخلي شعور قوي بالعزة والعزوة، واستشعر هبة رجال تهت بهم أركان الدنيا، ويهرب الفقر والكساد فأرا من أمامهم أينما ذهبوا ليحل الخير ويوم النفع وتنتحل جميع المشاكل بكلمة واحدة من أحدهم. كانت تعتر لي ذلك رمزا للحب واللحان تسبغ على مساحات عريضة جدا من الحيوت والناس والحيوان وتناغي به الشمس والقمر والمطر في أغنيات يقشع الجبن من كلماتها وأنغامها الفطرية، تلمس على جسد الحسود ممسكة بورقة وهي ترقبه بعزيمة ترتع عين الحسود من كلماتها فقر متسلة من جسد الحسود تقاربه لي غير رجعة مخلفة في خلق عمتي ندرين تتأوبا قويا تطلق منه عواء رهيبا.

كل الناس تعرف وتتأكد أن عين الحسود تعمل لرقيا عمتي ندرين ألف حساب ويتردد طويلا قبل أن تتطفل - بل أن تقتحم - على أي ولد من عيالها أو زرع من زروعها أو محصول من محاصيلها. تتخفص عين الحسود إذا مرت بجوار شيء يخص عمتي ندرين، بل

إن الحسود يستعيز بالله من شر عينيه إذا ضبط نفسه متلبس بنظرة غير صافية لشيء يتضح له أنه يخص عمتي ندرين. حدد أن تسلل شعبان إلى برج حمامها وابتلع فرخا سمينا انشطر في حلقة فتقسم في مكانه دناخا زورانا عاجزا عن التنفس والحركة إلى أن أدركته عمتي ندرين فخرطله بالفسا كما تخرط الخيار الشاذ للزور! شاع الحادث، يتجاول بلدة قفلاطون عابرا بصر نشره ومصرف نمره تسعة وترعة السلومنية وحصه الفندي وعز الطوال ووصل إلى دارنا في البلد، فضحك أبي وقال إنه لاشك فيما عظيم والمؤكد أنه غريب عن البلد والغريب أعمى ولو كان بصر إلا أن البلدان المجاورة كلها أكدت أن تعزيمة عمتي ندرين التي ترقى بها الحمام صباح مساء كان سرها باتما فخر أو صا الثعبان لينتهي أجله على يديها.

حدث ذلك أن مر الحاج بيومي المزين على ساقية عمتي ندرين وهي ممتدة، حانت من التفتاة إلى الثور الملحق في ساقية غابيد بينه وبين نفسه - استحسانه له وقرر في الحال أن يبيع بئر من غد إلى هذا الثور العفي ليعشرها لعلمها تنجب شورا مثله. ولك شيئا من اللهيبر سرى في ساقية وجنيبه كاد يشعل فيه النفا فقلقت حواليه لعله يستكشف حقا مجاورا فيسحق لإفلاكه، ف رأى سوى عمتي ندرين مقعية تحت شجرة التوت تشظ بيبالفرقة لتندثر الثور بانها قاشمة على رقابته حتى لا يتراخي يمسك. كاد الحاج بيومي يسق من طول، دفن رأسه بين كتفيه مغمضا، يا سابل السراي يارب، ومضى مسرعا عينا كالبسريرة، لكنه لم يكد يبعي خلوتين حتى تعثر الثور وانكأ؛ بوره، فإزلا بعمتي ندرين تنفض قائمة كالفهد فاردة زراء تنقلق رقية الثور قبل أن تجيء تحته، تمكنت من رفع ساد الاماميون اقاتته من شرته بكنفاة تصعد عليها، ولم تكن لاحظت الحاج بيومي أي شعرت به، لكنها ما كانت تدرك ركبتي الثور حتى فوجئت بالحاج بيومي يهرول نحوها وبه على يديها لثما وتقبيل مرددا في ارتعاد:

- سامحيني يا حاجة ندرين! مكانش تصدي والله العظيم! ك في الأمر إنني فكرت! فكرت بس إنني أجيب بقرتي تعشر من! أنا غلطان لك يا ريتني ما فكرت الفكرة دي! إعلمي معروف، عرضك ما تزعيلش مني سامحيني السامح كريم!،

حينئذ فحسب أيقنت أنه نثس أيقنت عينا، فندفعته بقبضتيه صدره بقوة صائحة في وجهه بنيرة رهبة.

- النهاردة الخميس! خمسة وخمسة! يا عينا يا بصاصة فيكي رصاصا! يا عينا يا لثيمة تتشترقي بالبرية! يا مافجلة تخلفي بالبلجة! يا عينا يا مقنطرة تتجشبي بالشره رقيقك يا شاب من كل من هب ودب! ومن عن كل اللي شا ونشروك ولا صلوش على العجيب النبي!،

يوما عاد الحاج بيومي المزين إلى داره يجر ركه من فرط الا والهزال كان وطواطا من جميع دمه فكره كصامصة الله المتهدلة الباردة، رقد على الفراش يفض ويوحوج عاجزا الكلام المفهوم والحركة يعنى دما، وبعد شهر من العذاب توكل على الله ومات دون أن يعرف له الحكيم ولا دواء ليس هذا هو جانب القصة الوحيد في عمتي ندرين، إنما جانب تتحول فيه إلى حريق من القسوة لا يحتملها بشر. ذلك يختص بالتقصير في أداء الواجب، إن من يقصر في أداء الواجب وله يا سواد أليه من عمتي ندرين، كل ما فيها من حنان

أختي قائلاً إنني سأفترج من بعيد لأرى كيف تنظم عمتي ندرين من خالتي مسعودة برغم اللحظة التي هي فيها. بلغت أختي ريقها: - «أبت فأكرها حقتاراك؟ لا يا عبيط».

جريت وراء عمتي ندرين. دخلت وراءها دار خالتي مسعودة. كان الحزن نحيباً على الدار، وبعض رجال العائلة مقعنين في حزن وصمت تحت شباك الدار في الشارع في انتظار لحظة الدفن بعد صلاة العصر.

تربعت عمتي ندرين في حوش الدار. جاءت خالتي مسعودة وبناثها يثايبون السوداء وتربعن بجوارها ورحن يسمح الدموع في صمت..

- «البقية في حياتك يا مسعودة»؛

- «ما جلكيش في وحش يا أختي! الله جاب الله خذ الله عليه العوض! حصل إله؟ إيه إله اللي حمله؟»؛

رايت الغافرت تنطق على وجه عمتي ندرين وهي ترمقهن بنظرات ناربية تطلق الشر فليقع في ضوءه خيث شديد. ثم خلعت طرحتها وراحت تلوح بها في الهواء على إيقاع العودة الفاجع.

- «عزي الحزى وكسر الجود»

مغيث ولد يأخذ العزا برءاء.

بمعورد ذكر الولد هاجت شجون خالتي مسعودة في الحال، تذكرت حرمانها من خلفه المصبيان، وتحت - لا شك طبعاً - أن لو كان لها اليوم ولد يستقبل المعزين في أبيه، فإذا بهذه المرأة التي كانت منذ برهة وجيزة تتقبل أمر الله بحكمة وهدهو وقوة أعصاب، قد شبت النار فيها، فاطلقت صرخة ملتهمة، جاوبتها صرخات البنات. واتبرت عمتي ندرين بهيجة حريفة متفقة.

- «دماة على الراح ما خلف!»

شبه الحمام لا بأض ولا وفء.

فاندلع الصوت بصراخ أكثر مدناً. واصلت عمتي ندرين:

- «قليل الولد ع المفصلة قلوه!»

حصة انقطع من ساعتين ودوه!

قليل الولد ع المفصلة اتدل!

حصة انقطع من ساعتين ول!

تعدد الأصوات الصارخ، جاء من قاع الحسرة والقهر يغرب الرؤوس يشرخها. وعمتي ندرين تصب النفط على اللهب:

- «قليل الولد قال مين يعزرك يا راس؟

يا ترى ولادي ولا ولاد الناس؟

قليل الولد قال مين يعزرك يا عين؟

يا ترى ولادي ولا ولاد الغير؟»

واشتمل الحريق، وصارت خالتي مسعودة وبناثها يلطمن وجوههن بحرقة، يلطمن وجوههن وشعرهن بمرور المشية، يعضضن إيديهن، يفرشن بشرات وجوههن بأظفارهن. وكبهن الجنون، أنا الآخر انتقلت إلي العدوى فصرت أبكي وأصرخ في رعب مكلهن، أما عمتي ندرين فقد لمع في عينيها شعور أنثى في لحظة اكتمال نشوئها، فأسكتني من رسغي قائلة:

- «ما تخافش يا حبيبي تعالى أروحك»

سحبتي ومضت، تاركة خلفها حريقاً من الحزن الجنوبي المتفجر لا سبيل لاطفائه. العجيب أنها في الطريق كانت تمشي على الناس وتعاظم بالعافية وتسعد مساهم فيها هي تبتسم بوجه رائق كان شيئاً لم يكن.

دفة واحدة ويتبخس، تصير قيطا منصهراً ينصب على دماغ القصر فيسلق جلده وقد يهزق روحه. حدث أن كنت في زيارة لها إلى إحدى الأجازات الصيفية مزمهاً بنجاحي وانتقالي إلى السنة الثالثة الابتدائية، فإذا بها تكاد لا تلاحظ وجودي، حيث كانت تحتد في حولها في غضب عارم، تهدد وتتوعد. كانت شخصية مختلفة عن التي لفتها، لحظتها فحسب انتهت إلى أن وجهها أشبه بالصنوبر اليابس؛ أعواد متفرجة ملتصقة ببعضها بخيوط واهية مترهلة، طويلة الصدغين مسحوبة الفكين رقيقة الشفتين واسعة العينين حول خفيف الوطء، في نظراتها حدة في لسانها خشونة كالبرد، نحيفة البدن صلبة العظام جارمة الأطراف طويلة القامة على عكس عمتي فريدة الملتقة الميالة إلى القصر. سألت عمتي فريدة عن السبب الذي يغضب عمتي ندرين كل هذا الغضب. قالت لي إن غلاماً من أخيهما الكثير قد غرق في العام الماضي في بحر نشرت وهو يستحم مع رفاته حيث جرفته مياه الفيضان. انتهت امره منذ عام كامل. قلت في دهشة: واليوم تذكرته عمتي ندرين فغضبت؟ إن فمن هي تلك التي تهددها؟

قالت عمتي فريدة وهي تعقل ابتسامة حزينة مشاكسة: - «أصل الحكاية أن الحاج عبده زوج مسعودة بنت خالنتا مات اليوم»

- «ولكن عمتي ندرين تهدد من الآن؟»

- «مسعودة بنت خالنتا»؛

- «ما ذنبها؟»

- «يا ولدي! الموضوع وما فيه أن مسعودة بنت خالنتا لم تجيء لتعزيها في ابن أخينها الذي غرق في العام الماضي؟»

- «يا ..! ..! ..! تشيل الزعل عا ما كاملا؟»

- «موت الحاج عبده فكرها»؛

نظرت إلى عمتي ندرين في دهشة. كانت لا تزال تقدم: حاوريتها! حاملةها الحزن معناته إيه حاننقم منها المرة التي ما بتخشمش دي! إن ماوريك يا مسعودة يا بنت هنية الجبرية ما أبقاش ندرين الضرغام! هاتي يا بنت المس والجلابية السوداء والشكريين!»

فكذا نادت على أختي. فقالت عمتي فريدة:

- «خلاص بقى يا ندرين يا أختي الماوش لزوم! إغزي الشيطان اعمل معروف».

صرخت عمتي ندرين في أختي:

- «هاتي المس يا بنت!»

أنتها أختي بما طلبت. ليست هدموها على عجل. هيئت السلم الطيني في حذر وحرص. اشتعل خيالي. شفت بمعرفة كيف تستنقم ندرين من بنت خالنتا مسعودة التي مات زوجها اليوم؟ وهل يصح أن تنتقم من بنت خالنتا يوم موت زوجها؟ لماذا لا تؤجل ذلك ليوم آخر؟

منفلتة من أيدي شقيقتي وعمتي فريدة زلت مسرعاً. لحقت بي شقيقتي على الباب، همست في أذني بتره تحمل معنى الفجعية:

- «ارجع يا مجنون! حترق فين؟»

- «اتفرج على عمتي ندرين».

- «بلاش! طالعني! أصل خالنتك مسعودة مش مخلقة مصبيان! كل خلقها بنات! ولو انت ظهرت قدامها في ساعة زي دي حقتكها بالمصبيان الي انحرمت منهم! حقتكها».

ضحكمت ساخرًا من هذا المنطق البدائي الساذج، لكنني جاملت

بابا دادي

محمد شكري*

يمكن أن يخفيه بابا دادي عن أجد حتى يعلم الجميع من هو دادي في الحاضر ومن هو دادي في الماضي، وما كانوا ليصدقوا لولا حجة الشاهدين الحاضرين. الدعوة محدثة في اليوم التالي.

بابا دادي يحتفظ بثلاث بدلات لم يلبس أية منها منذ أن اشترى في نهاية الخمسينات مطعمه الكبير وحياته الصغيرة التي تنصهر منذئذ من أنطوان البني هيج جين العودة إلى موطنه بورودو مثل جين دادي إلى طنجة. لم تكن هناك أية مناسبة خلال أكثر من ربع قرن تستحق أن يلبس واحدة من بدلاته الثلاث كما كان يفعل في بورودو. أنطوان مالت زوجته وأولاده الثلاثة انهموا دراستهم وبقوا في مدينتهم متقربين أن ينضم إليهم، أما دادي فلما

أولاد له وزوجته متعاسكة في صحتها وصحتها الحكيم لولا سمنها التي تقاومت بعد استقرارهما في طنجة. تخليدا للذكرى التي أصبحت مشتركة بينه وبين أنطوان ترك دادي للمحل اسمه الذي بعد به «مطعم - حسان بورودو». أنشبه الأمر، لم يكن الفرق الذي دفعه دادي كبيرا بعد أن أعجب أنطوان بمطعم - حسان طنجة في بورودو استحمدا المفاضة في صفتها مثل أخوين يتقاسمان المراث تبادلا بالتراضي كأنسا قد ساءرا معا وشرا في حانة طنجة انتخابا على شرف طنجة وبورودو دوميك تولى نسيم المحل أحسن من دادي في غيته بشهانه الزنائن الدائمين ولكي يهرس أنطوان على أريحتيه لم يعبر هو أبدا اسم «مطعم - حانة طنجة» أعجبه الاسم كثيرا دون أن يفكر فيه لم يتناه

اكتفت دومينيك بكى البذلة الرمادية وضمختها يعطرها لتخفف عنها رائحة الكافور (١) القوية للذئبة ذمها. علقها في مديج المطع وفجئت ماله الرئيسي المغفل - منذ موجة الكساد - لعل الهواء يطعم البذلة، التي لم تعد صالحة للبيع حتى في سوق الخردة، مزيج رائحة الغريبة العنيفة لم يعد هناك وقت كاف لتنظيفها في المصعة لأن هذه الخدمة المستحيلة لم تستورد بعد من أوروبا وهما في عطية الحائبة، التي اتفخاها عرفة للوم. عاتبه م سرخية وتويره الذي مثله فيها يتجسس أما رسول الوزير والزياد يصفون بطيش وأستنهار لم يكن من عادة دومينيك أن تتكلم كذا فختعت لومتها إني أيضا هات عادت أعرف أنك لن تتغير في شيء. المطعم كبير مؤث بعض التحف الخشبية والخزفية التي جلب

الثانية بعد الزوال، في الغالب لا يكون عنده الآن أكثر من زبونين أو ثلاثة وربما واحد أو لا أحد. يستمتع بقنيته نبينه إذا كان وحيدا. يقض اليوم بأن أحد زبائن مطعمه وجانته في بورودو كان طالبا في الحقوق وحصار فيما بعد وزيراً مرسوقا في إحدى الحكومات المغربية. سمي محله «حانة طنجة». لكي تكون مدينته حضارة معه دائما في المغرب. العمال والطلبة صاروا يعتبرون حانة طنجة سفارتهم ودادي سفيرهم وكل أوراق اعتمادهم جيبهم له ولطفه معهم. حتى طوب أهماهم كان يطبخه لهم. كل واحد وجين شهيته لما كانت تظهره له أما.

حينما زار الوزير السلام طنجة استضاف بابا دادي للعشاء معه في فندق قسم، لكن بابا دادي تجحرف

كعادته لأنه لم يكن قد تناول بعد كمية كؤوسه التي تليته وتجعله حميميا وفكاهيا وأحيانا مهرجا لطيفا بين زبائنه الدوامين. أعلن للرسول الذي جاء بصفة رسمية فخمة ليشرفه بالنعوة الرجوة. «فليتات هو بنفسه إلى محلي ويشرب معي نخبنا هنا كما كنا تفعل في بورودو حاملين بالاستقلال والرجوع إلى الوطن». تكلم بابا دادي باحتفال ضخم فيه ما يعتقد أنه يستحق من الاعتبار أحسن في بورودو والبيرد في طنجة رغم أنه لا أحد أمه.. أثارت الذكرى انفعاله وهيجه حتى أوشك أن يلقي خطبة لولا أن أوقفته زوجته دومينيك بخزمها للجهود: «دادي، إن السيد ينتظر».

أعاد عليه الرسول، بوجهه البشوش المتدهش، ساعة الحضور واسم الفندق ثم مد له مئتمنا مطروح الدعوة. هذا بابا دادي ووافق شاكرا. عرض على الرسول باحتفاء أن يشرب شيئا، لكنه اعتذر بعمله الرسمي مشيرا إلى التاكسي وسائقه الذي يصحبه أمام سيارته الفخمة لإرشاده في المدينة.

- انني من الرباط ولا أكاك أعرف إلا قليلا هذه المدينة الجميلة.

- عدينا متى تشاء. إننا هنا نمزج ونخرج مثل عائلة كما ترى.

شرح له زبائنه العقلاء الدوامين الحاضرون منهم تلك اللحظة

التاريخية في حياة بابا دادي والفائزون منهم الذين لم يحصل لهم شرف بأن يشرفه بزيارته في حانته الشعبية - رغم سمعتها القوي - كما كان طالبا في بورودو. إن تنازله معقول إذا لمسي دعوته، مثل هذا الحدث لا

* روايتي من المغرب.

معه من بورديو. ليس في القاعة من زينة تذكارية رياضية. لقد عليها موزعة بين جدران الحانة لأنها تذكارات تخصه هو وحده دون زوجته التي لا تهتم بالرياضة من أي نوع، ثم هي تليق بالحانة أكثر من المطعم الذي تشرّف به عليه. زوجان من القافزات: واحد ظل يحمله معه إلى مجهول مغامرة بهجرت من طنجة دون انتصار يذكر، والآخر ذكرى انتصاره على خصمه بالضربة القاضية في بورديو - إذا صدقته - لأنه، بين الصدق والكذب، هو مسكون بتضخم ومضاعفة أقل ما يفعله، الزوج الأول من القافزات أحاطته بصورتين: واحدة لاسماعيل السيطوي الذي انسحب في الوقت المناسب دون هزيمة نكراء ليصير صاحب مطعم ليل صغير معظم رواده من رواد الحانات الليلية المشهورين والأخرى لعبد السلام بن بويكر الذي كان أقل حظا ومازال ينتظر في طرقات مباراة الثار من خصمه كيد جابيلان Kid Gabbell الذي انتصر عليه في كوبا منذ تسعة وأربعين عاما في بطولة العالم التي لم يكن مؤهلا لها، لكن لأسباب تجارية دفع لعبد السلام إلى خوضها فكانت منهيته النهائية عائدا منها إلى بلده ليحترق اضطرابه العصبي، والزوج الثاني أحاطه بصورتين: جو لويس Joe Luis الذي خاض ٥٤ مباراة انتصر في ٥٠ منها و ٢٢ رجبها بالضربة القاضية K.O. والأخرى لمحمد علي (كاسيوس كلاي قبل إسلامه). وفي ركن عند مدخل الباب إحدى صوره كمن ينتصب وسط الطية في الشروط الأولى. تبين خلفية الصورة أنها أخذت له في أحد استوديوهات التصوير، ثم صور أخرى أقدمها في العشرينيات من عمره وأحدثها بعد أن تجاوز السبعين رغم أنه مازال متشبها بالسابعة والستين منذ سنوات كما لو أنه يلعب عن سنه فريب جاءت به حالته.

لم يدع بابا دادي يستقل المطعم إلا نادرا. وكل طلب للأكل ينقي أن يكون مسبوقا بيوم على الأقل. المدينة أصبحت بكتيكها السياحية الأولى منذ حذب ٦٧. وجاءت حرب الخليج لتجعل على ما تبقى من أهل في إعادة تنشيطها الاقتصادي الموعود.

لا يسمح بابا دادي لأحد بأن يشرب خمرًا في مطعمه إلا مصحوبا بوجبة ولو خفيفة حتى تبقى لطعمه هالته التي عرف بها، ولا يسمح لامرأة مغربية بأن تدخل محله إلا إذا صاحبها رجل ويأبى عليها الرزاة والاختنام في لباسها وسلوكها حتى تبقى هالته التي عرف بها زوجة بابا دادي هي التي تشرّف على إدارة حسابات المحل. تجلس إلى مكتبها في مدخل المطعم ولو تدخلت إلى في شؤون الحانة لها وقارها بين الزبائن. حتى بابا دادي نفسه لا يكلمها إلا بالقتضاب ويصوت خفيض إذا اقترب من مكتبها. الرواد الذين تقيانهم معهم التحمية وبعض الكلمات قليلون. كاس شراها من النبيذ تضعه تحت مكتبها. تجد دائما عذرا فناسيا لكي تخرج دعوة من زبائنها فيعرض عليها كاسا. يأتها دادي بكاسها ويأخذ الفارغة في صمت، لا يسمح للنادل، الذي يساعده في الشرب، إلا نادرا بأن يخدمها. قال زبون: ما يطيل العشرة بين رجل وامرأة هو أقل الكلام بينهما.

مارس دادي الملاكمة في الثلاثينيات أيام كان يبيع الجرائد وهو دون العشرين من عمره. يفخر أيضا بأنه أول شيعي «طنجوي» وغندما استقر في فرائكو على الحكم انضم لدادي إلى الجمهويين. سموا هنا أيضا فرائكو باكيكو Paquito. (٢) الاعتقالات التي

بدأت في المنطقة الشمالية قلما كان يعود ضحاياها في هذه المدينة أو تلك. وضع طنجة الدولي كان يحمي - نوعا ما - الجمهويين المقيمين فيها، لكن الرب الذي إشاعة باكيكو في المدن الأخرى امتد إلى طنجة وتقام مع وفود انتصاره وجواسيسه الذين خلفهم نظامه هنا فتقلصت منافضته علانية. شعاره السرطاني هو: الفاشية هي أيضا ديمقراطية. مع أنه كان أكثر ديكتاتورية من هتلر وستالين. ماذا كان ينتظر ما باكيكو الذي لم يكن فقط يرتاب في المثقفين بل كان يفتكرهم ويعدمهم، وفي أفضل الأحوال يسجنون في El hacho: سجن سبته الرهيب الذي لا يقل فظاظة عن سجن الكاشرات Alcatraz (٣). (٤) بين فترة وأخرى يحدث تبادل طلقات نارية بين الروخوس والفاشستين. أحيانا يتبادلون الشتم بين موقفي فونيطيس والسنترال (٥). أحيانا تنتهي الشتم واللغات إلى طلقات نارية في نفس ساحة القاهي. خلاص: إن نداء مغامرة الهجرة بدا لنادي الشباب أقوى من استمرار الصراع هنا مع انتصار باكيكو.

هاجر دادي إلى بورديو عبر وجدة والجزائر. رفاقه الروخوس افتقدوا فيه أهم عضو في خليتهم. لقد نجا بجلده لأنه غادر طنجة في بداية مايو عام ٤٠ واحتلتها إسبانيا في ١٤ يونيو من نفس السنة. في عام ٥٢ كتبت أصغر في موقفي الرقاصة (٦) نادلا في النهار وبائع سجاير مهرة في الليل عندما ينسحب بائعوها النهاريون من السوق الداخلي يأتي دادي كل عام مرة على الأقل في سيارته الشيفوليت Chevrolet أو الدوفين Dauphine لحياء صلة الرحم مع أهل المدينة أو المدن المغربية في عز شبابها ومجدها. ههنا دائما أتبع براق بقمصان وسراويله الفاخرة التي يفخرها أكثر من مرة في اليوم. كانت معروفة هنا. لكن دادي يتقن اختيار ألوانها المنسجمة مع فصل السنة التي يجي فيها وقامته السامقة وشقرفته الفيكيفية. كان أحد زبائني الدائمين في النهار. في الليل يتيه ليحسي صلة رحمه مع المواخير متفقدًا من عرفه قبل أن يهاجر إلى الخارج في ملايس الهارب من المدينة، مستكشفا من طوحت بهن الحرب الأهلية الأسبانية، فضلا بغيا أوروبا الشرقية اليهوديات، مستقيلات زبائنه في حومة واد أحمرسان، في بيتونه الصغيرة الفخوة أبوابها دائما إلى آخر الليل، ذات ستائر كاتلة، البياض هنا رغم اندثار النازية، والانديسيات. لأنه لم يزر باكيكو اللعين. الفرنسيات لا يفو إليهن هنا إلا بورديو حاملن لهم معه هداياهن المفضلة، شرابيل من ركشة (٧) وقفاطين، وأساور فضية، وقلاش، في رأس السنة حيث تسبق الهدايا في البريد، غرامات البطولية معهن غالبا ما يجسمها بجراد دام مع غرامته المشاكسين فرنسيين وجنرالين وسلاحه ضربهات القاضية حتى وإن كان خصمه يحمل سكينًا أو مطواة. حتى وإن كان إنسان أو ثلاثة تصوروا ملاكها يستعين بسلاح. يا لهلار! هكذا يقول. أما المغريبات فيخصص لعشوقته كاملة في فندق لندون العتيق المفضل لديه بأرضية غرفة الخلية. يطلب أن يؤتى له باقوت نبيذ إسباني، ومطاجين لهم بقر مع اللوز والبرقوق والبيض المسلوق أو ضأن مع البطاطا البلدية بالزيتون على جمر ناره خفيفة مع مطعم

الريحاني أو حمادي القرييين (٨) من فندقه لأنها أشهر مطعمين في المدينة في الطبخ المغربي وغيرهما باطل.

في إحدى جولاتي الليلية، شاربا على قدر ما في جيبتي كاسا عند خاكوبيطو وكاسا في بارخيتيرال، التقيت دادي قدام الجامع الجديد هائجا منزهما كأنه تشارك مع ثلاثة أو أربعة سكران، وجهه مخموش يهدر، واعدة إياها بالخنق والقتل، خابطة بلكمات قاضية في الهواء، فامة البيضاء، لا يمكن أن تكون إلا هي، دادي من يستطيع أن يرفعها باليمنى أو اليسرى إلى أعلى من مستوى قامته الفارعة، لكنها هي أيضا تستطيع بقامتها القصيرة الضئيلة أن تستخضعه ركاما قدامها بنزواتها المنيعة وزوغاتها الغجورية.

- هل رأيته؟

- فامة؟

- نعم.

- مورت منذ لحظة في اتجاه زقة الناصرية.

- مع من؟

أجبتني بخبث حتى أتسلل بهيجانه.

- مع شاب.

- بنت الحرام، هذه الليلة سأقتلها، وليست هذه أول مرة يقتلها.

زهو الموتي

جالس في استرخاء، قرب المطبخ على مقعده ذي المستدين، الذي اشتراه، منذ فترة، خصيصا لقيولة شيخوخته التي بدأ يعترف بوطنها الغلاب على كبرياته وإن كتمه، لكنه ظاهر للعيان.

إنه الآن في شبه اغفائه، تطلع إلى عيانه الصغيرتان الزرقوان اختبئتهما العائنان عامما. السنوات التي يحتفظ بها لنفسه لم يعد أحد يلح عليه بطلبها بها، ما عاد يستجيب للمزاح، ماذا يهمكم من معرفة سني الحقيقية؟ فضوليون مشاكسون، نذبت على معرفة بعصكم

جئت مرحبا جلست قبالة في الركن، قرب المدخل تحت صورته في عز شبابه التي أخذت له بسلامات الملاككة في هيئة متحفظة، التورم غزا مفاصل يديه وقدميه. منذ سنوات وهو يعاني من النقرس وإن كانت نوباته تعزوه عن فترات متباعدة، أو ربما أجهد نفسه بعناء في أحد تدريباته التي يمارسها أحيانا مع أحد تلاميذه القدامى في الملاككة حتى يفتح المزاح أنه مازال يقاوم، امتياز أنه يئن لكنه لا يبالي في الشكوى والتعذر، ربما يعتبر أن الحزن شيء حميم شخصي، أنفه جمعت وتجدت فيه حصيلة ستين عاما من الشراب أكثره نبيذ وجعة وطنية وأقله كحول قوي مثل الماحيا (٩)، والتكيكلا والاسبيست Absinthe (١٠) لم يخلق منذ أيام، ربما لا يعرف كيف يخلق أو يعرف ولم يعد يقدر، يده ترتعشان في بداية الكؤوس الصباحية، جنبه على طولة صغيرة بيرة دون كاس، كعادته. أنشأ لا أرض بعد، مازالت إنلذذ بالظهور مصحوبا بيرة باردة وطعم السجارة الأولى، سعال خفيف فقط لكن لا تحمر به عياني دامعتين، بإيا دادي يتناول الأدوية ويعترف بمفعولها لكنها لا تثني أبدا عن الشراب، كل شيء له مكانه في الجسم: الأدوية تذهب إلى مكانها والأطعمة والأشربة تغفلان مثلها والباقي خرافات كما يقول.

خرج كريم من المطبخ حاملا مزهريه الزنابق التي كانت تحبها المرحومة دومينيك، وضعها فوق مكتبها ولشم الباقية، لم تنجب قننته رضيعا، لم يزر قبرها أبدا منذ أن بنفها، يقال له بصوته المبحوح الواهن: أدخل إلى المشراب وكفى من الضفاق، إنها ليست مدفونة هناك.

ظل المكتب خاليا حتى من بابا دادي، إن أكون أفضل منها عندما يجيء، أجلي لكن هذا لا يؤمنني سادمت لا أنتظر أي غزاه، رفعت سبابتي ووسطاي فوافق بهزة من رأسه على طلبي، أيد نعم شكرا. أكثر الله من خيرك، في السنوات الأخيرة، كثيرا ما يكلم نفسه غير أنه مازال يقاوم خرف الشيخوخة، وضع لنا كريم البيرتير، تقيته ماما دومينيك في نفس الفترة التي شجعت فيها بابا دادي على الزواج من فتاة مغربية يكرها اليوم بأكثر من أربعمائة عاما، حتى يتخلص من نزوات عشقه وفسقه ولعله ينجب منها أولادا وكذلك كان، أنجب منها - كما تمتع له - ولدا وبنتا، يتابعان اليوم دراستهما، البنت أكثر أحيانا من أخوها، كريم تخلف في دراسته، استغنى بابا دادي عن البار - مات فاجتل كريم مكانه - الأزمة الاقتصادية أياست كل التجار الصغار، الحياة مازالت تدب في المدينة، لكن مجدها الذهبي ضاع، طنجة غادرتها ثروتها الذهبية لكن روحه باقية، هكذا يعزي الفلاسون أنفسهم في حكايات الشتاء التي لم يعد فيها من غنية الصيف إلا القليل، لا أحد يتسائل من كيف يمكن انقاذها، أسطورة تغذي الصمت الذي يلغها في انتظار ما سيحدث امتيازها أنها لم تنقد كل روحها رغم صدام الجفشات فيها، وار كل واحد يمارس فيها موسويته، وعيسويته ومحمديته بنسابة لكن يبقى أنه رأسا من رأسها ولا يراها اليوم من يراها إلا من خلا غايها، أسطورها حتى مبعوها ما تبقى لها من صلالة أصمها، فهم بابا دادي من حركة يدي اليمنى حول عيني وإشارته باليسرى نحو كريم أنه ينتحب، لقد تنحى جالسا في القصبي قاء المطعم، ناداه دون أن يتحرك من مقعده، جاءه هانسا عيني، مد خمسين درهما، اشتري زهورها وزهور الموتي (١١)، نسبي اسمها، بانصو الزهور يعرفونها، زها غدا أو متى تنساه إذ كنت مازلت تتذكر قبرها، ربما ذهبت مكل.

١ - يعادل النفلان

٢ - تصغير بأكو Paco الصيغة هنا للاستعصار والاستعزاء، وليس للتجيب كما معروف بين أسدك الفاشيستين.

٣ - جزيرة صغيرة للولايات المتحدة، في جون سان غواسيسكو - التي - المين - ١٩٦٣.

٤ - القهوان بوجنان في ساحة السوق الداخلي.

٥ - الفارس سكرامة الغربية انطوية - شمة - هو مبلغ الراسل من مدينة الراه يجمع على فامة.

٦ - نوع من الاحباب العربية.

٧ - الأول كارد بوج فامة، «العام الجديدة» (ينطق هذا العام مونا) والثاني في الد الناصرية.

٨ - شراب يصنعه اليهود من النبي وهو شبيه بالاكسي النوسي المستقر من دج اله ٩ - شراب مسكر من وفري يستخرج من الالفستق، ينسب في القرن الثا عشر شراب الملا من من البدين أموا عليه فرلين - مسخر في فرنسا له معمر رسميا كمارل باع حفية.

١٠ - يقصد زهور قفحاح Crisantemos وهي عادة يزار بها في السبعين يوم الأول من نوفمبر.

١١ - السعد الطي والعشرون، يناير ٢٠٠٠.

فصل من رواية

طيور العنبر

ابراهيم عبد المجيد*

وضع سليمان كل الصحف والمجلات التي اشتراها أمس من محطة الرمل أمامه فوق المنضدة القديمة، وجلس على المقعد الخشبي القديم، فوق السطح في الصباح يقرأ ويقلب فيها، لقد دفع فيها مبلغا محترما هو حصيله الضفادع التي باعها للطلاب طوال الأسبوع، أن يصطاد الضفادع في الأمسي من البحيرة ويبيعها لطلاب القسم العلمي بالمدرسة، يقيمون عليها تجاربهم في التثريغ. الأهرام، الأخبار، الصور، روز اليوسف، والايبيشيان جازيت وكلها تقريبا تتحدث بأسلوب واحد عن تطورات الهجوم العسكري على مصر، كل ذلك حتى لا يرى جين بانكروفت؟ يا الله! كان يمكن أن ينقطع عن اللقاء معها دون حاجة إلى كل هذا العدوان على البلاد. لقد وقع الاعتداء الاسرائيلي في مساء الاثنين تسعة وعشرين أكتوبر، وكان يجلس معها في كافيتريا (على كيفك) مساء الأحد ثمانية وعشرين أكتوبر.

كانت تنظر إلى المارة أمامها في محطة الرمل، كأنها تملأ عينها من الشك والناس قبل أن ترسل، ترسل، وهل رحلت حقاً؟ قالت له ألا يحاول الاتصال بها إذا وقعت الحرب، وأنها سوف تجد طريقة للاتصال به، كيف صدقها؟ كان عليه أن يحاول الاتصال. قال لها إنه لا يتوقع حرباً، وإن الأمم المتحدة ستجد مخرجاً للزمة فقالت له إنها تعرف بلدما جيداً، وتعرف أن إيدن يريد علماً يدخل به التاريخ، تلميذ لكثرشل، لكنه تلميذ خائب، أخرق، وإن جمال عبدالناصر أيضاً يريد أن يدخل التاريخ، بل لعله قد دخل بالفعل بقرار تأميم القناة هذا، قرار تأميم القناة أخطر من قرار الشورى نفسه، جمال عبدالناصر متهور، وإذا التقى أخرق ومتهور فماذا تنتظر غير الحرب، قال لها إنه يكره السياسة والسياسيين قالت هي كذلك كرههم لكن لسلاف هم الذين يحركون العالم. انظر كم هو عالم تميم هذا الذي نعيشه، ولم يكن هو في حاجة إلى من يقفمه بتخاسة العالم، لكنه كان يرى أسباباً أكثر عمقا، أسباباً تتعلق بالوجود الانساني بسوء الفهم الذي يكتنف الوجود الانساني ويؤدي إلى كل هذه الصراعات. لقد قرأ في الفلسفة الوجودية، أحب على وجه الخصوص اليركاسي، وكان مبتسماً وسعيداً كمن لا يعنيه شيء فسألت وهي في غاية الدهشة.

* روايتي من مصر.

- ألا تعرف حقاً ماذا يمكن أن يحدث لو قامت الحرب بين مصر وبريطانيا؟

- ربما تحتل بريطانيا مصر لكن الشعب المصري سيقاوم بشدة.

- مع بدء الهجوم سيقوم عبدالناصر بطرد كل الانجليز من مصر، وإذا اشتركت أي دولة في الهجوم مع انجلترا سيلاقي رعاياها المصري نفسه. انتبه في تلك اللحظة إلى ما يؤدي إليه الكلام، قال.

- تقصدين إنني لن أراك؟

- أجل، لن تستطيع حتى أن ترسل خطاباً لي، لأن كل الخطابات التي ستهب إلى انجلترا أو ربما أوروبا كلها، أو تأتي منها، ستخضع للمراقبة أنت لا تعرف بذلك يا سليمان؟

لم يضايقه ذلك، هو لا يعرف إلا هذه البقعة الهامشية من الاسكندرية، وجين هي التي أخذته إلى الاسكندرية كما يجب أن تكون، لكن ما يضايقه هو إنه لم يفكر فيها من قبل كأجنبة أبدأ. دائماً كان يراها مصرية. وبعد كل لقاء معها وسط الأجانب كان بعد أن يتركها ويمود لا يفكر فيها إلا كمصرية يعرفها من زمن قديم وتعرفه، رغم اسمها الصعب، بانكروفت، الذي قال لها إنه يصلح ماركة سيارة أو كرافتة فلم تتوقف عن الضحك لأيام عديدة بعد ذلك، مد يده أمسك بيديها وراح يتأملها كمن يتأمل شيئاً يوشك على فقده.

- لن نعود معا بالترام هذه الليلة، داعمي أن ترسلني إلى البيت، الشارع والناس كلها ضد الأجانب، انظر، حتى الجالسين في «عل كيفك» وأكثرهم يونانيون وإيطاليون يظفرون لي.

كان قد تعود بعد كل لقاء أن يركب معها الترام حتى القصر الذي تسكنه مع عائلتها في بولكلي.

- لا أحب أن أودعك سليمان، لكن ...

نهضاً، لم يتركها إلا عند السيارة الرولز رويس التي تنتظرها أمام أتينغوس في الزقاق المؤدي إلى الكورنيش، لم يكن يعرف أنها تحبه أبداً. لم يتصور أكثر من نزوة إنجليزية، قليل من الشبهة في الطعام البارد. لكنه اكتشف ذلك المساء أن الأمر مختلف.

لقد تطورت الأمور بسرعة بعد الهجوم الاسرائيلي على مصر، وبدا واضحا أن اسرائيل تستهدف سيناء كلها، جرت معارك باسلة في

الكونتيلوا ونخل وأبوعجيلة وكانت القوات الاسرائيلية، على طريقة روميل في الحرب العالمية الثانية، تترك المواقع المصرية خلفها وتتقدم مستودنة من البحر بقتال البراجات الانجليزية والفرنسية. لقد وجهت إنجلترا قمرنسا إلى اسرائيل ومصر انذارا بوقف القتال والانسحاب عشرة اميال على جانبي خط القتال كان واضحا منه أن تحتل اسرائيل سيناء وهي المعتدية ، كما احتوى الانذار ضرورة قبول مصر قوات انجليزية وفرنسية في مدن القناة ، بورسعيد والاسماعيلية والسويس، وأن تتلقى الدولتان إجابة خلال اثنتي عشرة ساعة.

لقد صرخ «أرمان دو شالاي» سفير فرنسا السابق في مصر بأن ما نسجته فرنسا في مصر طوال قرن ونصف، يهدو وعلى مهل، أضاعته ساعة واحدة من يوم ٢٦ أكتوبر . وهو اليوم الذي بدأ فيه العدوان بعد أن رفضت مصر الانذار واعتبرته موجها لصالح اسرائيل.

تقرر سحب الجيش المصري من سيناء على عجل حتى لا يتم تدميره من الغرب بانجلترا وفرنسا ومن الشرق بإسرائيل، وتم سد منفذ القناة من ناحية بورسعيد حتى لا يتكرر خطأ عرابي عام ١٨٨٢ حين خشي من غضبة الدول الأجنبية فترك القناة مفتوحة للقوات البريطانية، وخطب عبدالناصر طالبا الصمود من الشعب ، وان الحياة الدنيلة هي العبودية والموت خير من الذل وقبرت وزارة الصناعة الاستيلاء على شركات البترول الانجليزية والفرنسية وممتلكاتها وأموالها ، شل والانجلو ايجيپشيان وسب، واستقال انتوني ناتنجز وزير الدولة البريطاني من الوزارة احتجاجا على الهجوم وعرض داج همر شلد استقالته من سكرتارية الأمم المتحدة احتجاجا ايضا. قال في أسف «لقد ضاعت كل الجهود الضخمة التي بذلناها للوصول الى تسوية، وهاجمت الطائرات البريطانية القاهرة في غارات متتالية فاصابت مبنى الكلية الحربية ومطار الملاطة الدولي، وبعض الاماكن في شبرا، وتندت روسيا بالعدوان وكذلك أمريكا ، والهند والدول العربية ، وفتح باب التطوع في البلاد للقتال، لكن المحلات أعلنت عن الاكاريون الشقوي الكبير الذي بلغ فيه سعر متر الكستور أربعة عشر قرشا وتقاطر الناس لمشاهدة فيلم «كوفاديس» بسيما مترو بالاسكندرية ولم يخشوا الغارات. لقد تمصنوا ضدها من غارات الحرب العالمية الثانية التي لا تزال في الذاكرة، ولا يظن احد أن غارات هذه المرة ستكون بتلك الكثافة التي كان يأتي بها الالمان والاطليان . تلك كانت غارات دول فتيه قوية، الآن غارات دول جار عليها الزمان، انتصرت في الحرب الثانية حق، لكنها فقدت كل نفوذها في المستعمرات. أما اسرائيل فليست بالدولة التي تصل طائراتها بعد الى اعماق البلاد، لكن امريكا بدأت في ترحيل رعاياها من مصر، ووصف شيلولف وزير خارجية الاتحاد السوفيتي الهجوم بأنه عمل من أعمال العصابات، وقبض رجال البوليس في المعادي على يهودي يرسل

إشارات ضمنية للطائرات الانجليزية، وقررت محكمة مصر حصر إيراد حفلات أم كلثوم في القضية المرفوعة من الفنان زكريا أحمد ضدها وضد الإذاعة المصرية وفي سيدي بشر أوقف شاب جالس في سيارة جندي بوليس وطلب منه مشاركته في تدخين سيجارة حشيش قبض عليه الجندي في الحال، وثار جدل حار بين الجالسين على جانب دكان أحمد العنيسي على يسار السلم المؤدي الى القبو الذي يفضي الى الملاحة، ويزداد النقاش ويحتمد أكثر اذا وقعت غارة نهائية للطائرات طاردها المدافع المضادة المنصوبة فوق المساكن ومن كل مكان من المدينة حتى تتبدد أو تسقط بعيدا.

- إنجلترا لا تريد أن تعترف أنها شاخت.

- الامبراطورية التي كانت لا تغيب عنها الشمس تريد العودة الى مصر.

- الى الشمس.

- ها، ها، هيات.

- المثل الفرنسي يقول شيرسيه لا فاش، فقتل عن المرأة عند وقوع أي جريمة، وأنا أقول فقتل عن إنجلترا إذا وقعت أي حرب.

قال ذلك تاجر البهار «فلعل مطحون» كما يسمى نفسه والذي لا يعرف احد كيف لا يجد لنفسه عملا في أي من دكاكين العطاره بالدينية ولا من أين جاء أو أين يمضي كل مساء ومحمود القرعة يتابع الحوار متعاقفا، فهو غير قادر على هضم أن رجلا مثل جمال عبدالناصر يقف ضد الانجليز. تضايق هذه المسألة ويشمر أن، عبدالناصر، يعطي لنفسه ما هو أكبر من حجمه، وأحيانا يتخيل أنه يريد أن يفعله هو شخصيا بطوله الفارع وسلوكه الجريء، لكنه لا يستطيع أن يكذب على نفسه، فهو محبب بولطيقته وشجاعته وإن لم يصرح بذلك.

وقال واحد.

- كل هذه الحرب من أجل تأميم القناة، ماذا كانت ستعمل إنجلترا لو كنا أخذنا منها شيئا في بلادها هي؟

وقف تاجر البهار يقول بجدي شديدة.

- لا تتدششوا من هذه الحرب، لقد حاربت إنجلترا ، إنجلترا وليس دولة أخرى، العالم كله من أجل البهارات.

- نعم ؟ بهارات. يقول بهارات ، أي بهارات يا رجل يا مطحون الرأس أنت؟

- أنتم جهلة، جهله حقيقيون، إن أي تلميذ في المدرسة يعرف أن إنجلترا احتلت الهند للحصول على البهار.

يدت عيناه حمراوان وسط وجهه الأسود. وبدا شكله مضحكا في ثيابه الشقوية القديمة، خاصة بظنونه شديد الضيق عند الحذاء لكنه كان نظيف الوجه واليدين حريصا على ألا يفتح الطريق لأي

شعرة بيضاء، فبدأنا يوالي شعره بالصبغة السوداء التي يقوم بتصنيعها بنفسه، استمر يتكلم وقد أمسك نظارته ذهبية الإطار بين أصابعه.

لقد وصلت البرتغال أولاً إلى الهند أيها الجهلة منذ أكثر من أربعمائة سنة، لكن إنجلترا ظلت تحلم بطرد البرتغال.

كانوا مندفعين جداً من حديثه بمن فيهم محمود القزعة وسليمان حتى أن أحداً لم ينتبه لمرور النساء من أمامهم.

لقد بدأ العصر الحديث كله في اللحظة التي اكتشفت فيها بلاد التوابل، في البدء حاولت اسبانيا والبرتغال، البرتغال هي التي نجحت ووصلت سفنها إلى سواحل الهند، اسبانيا تعثرت في أمريكا وانشغلت في اكتشافها وتقنييل الهنود الحمر. اليس كذلك يا أستاذ سليمان؟

كان سليمان معجباً بحق من ثقافة الرجل العجيب، فهز رأسه بالواقفة والاعجاب.

كانت التوابل تصل قديماً قبل اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح عن طريق البر عبر إيران والشام والبحر حتى سواحل عدن ومنها إلى السويس ثم براً إلى الاسكندرية ودمياط ثم البندقية، فينيسيا التي غنى لها عبد الوهاب قصيدة الجنود، وجنوا وغيرها من بلاد الطليان، ماذا أقول لكم أكثر من ذلك يا بهائم، إنها تجارة الكارم التي احتلت مكاناً كبيراً في التاريخ، هل تعرفون معنى هذه الكلمة، ليس ذلك مهما، المفارقة يعرفونها إذ لا يقدر قيمة البهار أحد مثل المفارقة أهل الأسرار، والمفارقة أسرار فيها من نجات الرحمن الكثير فلا تشعروا من الفلفل مطحوناً أو غير مطحون ففيه فوائد جمّة، والفلفل، ولا تقاطعوني، إمسا أسود وهو ما تعرفونه، وإما أبيض وهو ما لا تعرفونه، الأسود الذي يجفف دون أن ينزع جلده والأبيض ينزع جلده، والأبيض أقل ندماً وأخف على المعدة لكن نحن شعوب الشرق نحب الأسود السامي، وغيغان الفلفل تكثر فيها الأفاعي فيمحرقونها فيسود الفلفل، ما رأيكم؟

كانوا ينظرون إليه جميعاً بإعجاب ويشعرون أن ما يقوله شيء حقيقي فاستمر يتحدث، هذا ما كان يعتقد الناس زمان لكن ابن بطوطة جاء من المغرب ووصل إلى الصين في الطريق مر بساحل ملبار يالهند ورأى كيف يضعون بذور الفلفل على الحصى تحت الشمس فيسود ويتكرس، وكذلك فعل، ماركوبولو الإيطالي الذي جاء أيضاً ليزور الصين، أي نوع من الناس كانوا في زمن لم تكن فيه قطارات ولا طائرات، ثم وصل البرتغاليون إلى ساحل ملبار كما قلت لكم ونقلوا الفلفل بكميات كبيرة إلى أوروبا، لقد وصلت قيمته يوماً ما إلى أن اليهود اندفعوا يتاجرون فيه وأنتم تعرفون أن اليهود لا يتاجرون في شيء خاص، لقد صار الفلفل مثل العملة يدفع منه للتجار الجمارك كما يدفعون الفضة، وأحياناً كانوا يدفعون الفلفل فقط. أصبحت تجارة الفلفل كبيرة وأصبح كل بيت في العالم فيه فلفل يا فلفل، قال الكلمة الأخيرة بصوت خالص لامرأتين سميتين تمران وأمامهم ثم اتجه إلى الجالسين وقال: فهل تسكت إنجلترا؟ جاءت وراء البرتغال وحاربت جيوشها على ساحل ملبار بالهند وطردتها وأخذت مكانها، بل أخذت الهند كلها فاصبحت دولة الشاحج البريطاني، وكل ذلك من أجل السيطرة على مزارع

وأسواق الفلفل فكيف بالاش لا تريدونها أن تعلن علينا الحرب لاستعادة قناة السويس التي هي ليست أقل من الفلفل؟

ظلوا ينظرون إليه غير مصدقين أن لديه كل هذه القدرة على الحديث، بدأ أنهم مستسلمون تماماً لقدراته في الوقت الذي كان فيه الأولاد يحيطون بمجنون الغباء الذي صار يظهر كل يوم منذ بدأت الحرب وكانت العادة أن يظهر مرة كل أسبوع أو عشرة أيام، أصاب المجنون نعر شديد يصيبه كلما أحاطوا به، انكش وتراجع إلى الحائط، بدأ جلابيه نظيفاً رغم كثرة الرقع التي خلفه، هذا يعني أن أحداً لا يزال يعتني به.

لقد ظهر كالعادة قادماً من ناحية كفر عثري متجهاً إلى كرمون. لم يره أحد عابداً في الطريق العاكس أبداً، يمشي بضعة أمتار ثم يقف بكم ظهره في الحائط بقوة، يظهر الألم واللذة في عينييه وعلى وجهه وهو يفتح فمه ويكز عن أسنانه ويبداً يفن، يا ريتني طير وأنا أطيّر حويلك لا يتقدم عن هذه الشطرة أبداً، يعود للمشي من جديد عدة خطوات ثم يقف بكم ظهره ويفن، أسننه مصطفة في الحائط كما يفعل كل مرة ولم يعطه فرصة لهرش وجهه فظهر الضيق شديداً على وجهه والألم حتى أن روحه سوف تهرب منه فاطلعه مصطفى في اللحظة المناسبة ليهتشم ويعود بكم ظهره ويفن بصوت رفيع فاتحاً شفتيه ضاغطاً على أسنانه فيخرج الغشاء وكأنه أنثى عجيب، يا ريتني طير وأنا أطيّر حويلك، يا ريتني طير وأنا أطيّر حويلك.

هل تعرف أن الحرب قامت يا أمك؟
لم يرد، لم يزد من الانبسام.

طبيب، هل تحب تتطوع في الجيوش؟
يبتمس.

تعرف يا فريد، أنت الوحيد القادر على هزيمة أولاد القحية.. ضحكوا. لم يكن اسمه فريد، لكن الأغنية في الأصل يغنيها فريد الأارش. تركوه يمشي لحال سبيله وعادوا إلى جلستهم المعتادة عند سلاله المكنية الحمراء، وهي حمراء اللون الطوب المستخدم في بنائها، وهي مكنية رفع المياه من المصودية لا يعرف أحد إلى أين، يديرها الفواعة «بلسو» اليوناني الذي يغلها الساعة الثالثة بعد الظهر ويضيء إلى بيته. بدأ من العصر يتجمعون على الدرجات الثلاث التي تؤدي إلى بابها وأمامها، بعضهم يجلس على الدرجات نفسها والبعض على الأرض، وإذا اشترك سليمان أو غيره من الكبار يحضر كل منهم كرسيه من الخيزران معه من البيت، لقد فاجأ محمود القزعة سليمان بعد حديث تاجر البهار فاللأ.

لم تجد في طريقة بعد يا أستاذ سليمان في استرجاع اليوم الذي ضاع؟

دشش سليمان، ذلك موضوع قديم كان قد نسيه. في شهر رمضان الماضي سألهم محمود القزعة..

الإنسان إذا أفلح في رمضان غير قاصد لذلك يستطيع بعد رمضان أن يعوض أيام الإفطار بصوم مثلاً. اليس كذلك يا أستاذ سليمان؟
أجل يا معلم محمود، الذين يس.

طبيب ماذا يفعل الإنسان إذا صام يوماً وأراد أن يعوضه بالافطار؟
لا أقوم ما تصد بالضبط.

كيف تقم الأولى ولا تقم الثانية؟
مصدقني أنا غير قادر على فهم قصدك، على أي حال تستطيع أن تطهر أي يوم.

- يا استاذ كيف أغفر وأنا طبيعي فإطار؟ شق في طريقة لاسترجاع اليوم الذي صمته الله يخليك.

ازداد اندهاش سليمان وقال..

- ولماذا ترهق نفسك وترهقني هكذا، الست مسلما يا رجل؟

هنا اندفع محمود القزعة قائلا.

- مسلم وأسمي محمود علي محمود لكني جبان لا يتفجع معي دين ولا أسلا وأريد أن يعذبني الله أبشع تعذيب لما ارتكبت من آثام. لقد صمت يوما أريد أن استعیده و لا أستطيع. لقد هرب مني في قلب الزمن يا سليمان افندي يا معلم.

وقف سليمان ذلك اليوم في غاية الحيرة، وها هو محمود القزعة يعيد السؤال بعد حديث تاجر البهارا ف تعود إليه الحيرة القديمة، زائدة هذه المرة بسبب ما يجري في البلاد وبسبب افتقاده لجين بانكروفت أكثر.

ترك المكان ومشى ناحية الأولاد عند الماكينة الحمراء وارتفع صوت محمود القزعة خلفه «عليه العوزة في التعليم والمعلمين».

لكن ذلك لم يكن كل ما جرى منذ بدأت الحرب. لقد عاد الديب من رحلته فزوق قطار البضاعة في اليوم الثالث للمعركة. رأى الأولاد جالسين أمام الماكينة الحمراء فأراد ألا ينتهبوا إليه ومشى على الرصيف إلى ينظر ناحيتهم. رآوه فنادوه، كان بينهم سليمان مشغولا بتجميع حذائه. عادة يفعل سليمان ذلك كل يوم، وإذا لم ير أحد معه حذاه يلعبه يكون معه كتاب يقرأه قال لهم الديب.

- حكاية اليوم لن تصدقوها أبدا..

الديب يعمل «مصدرا» على قطارات البضاعة الخارجة من ميناء الإسكندرية إلى طول وعرض البلاد. والمسافر هو حارس لبني وهناري مجلس دائما فوق العربة الأولى أو الأخيرة يمنع السطو على القطارات والمسافر لقب أطلقوه عليه من كثرة الأسفار.

- كيف تكون غير قابلة للتصديق؟

- لأنكم لن تصدقوا أن القطار خرج عن القضبان.

- لماذا لا تصدق؟ القطارات كثيرا ما تخرج عن القضبان.

- أنا لا أقصد ما تعني أنت. أنا أقصد أنه خرج عن الكرة الأرضية ذاتها.

نظروا إلى بعضهم في وجوه بينما استمر سليمان يلصق حذاه ميتسما في خبث وعاد الديب إلى الكلام.

- كان القطار يشق فوق الأرض بدهو حتى بدأت الحرب وطار دتنا طائرات الأعداء فأمرع السائق بالقطار لا يقف أبدا حتى انتهت الأرض من تحته. لا يقاطعني أحد، قال ذلك حين لمح الضحك يكاد يتطاير من بين شفاههم واستمر يتحدث، لقد صار القطار مثل الطائرة وأنا فوقها انظر إلى السائحين فلا أرى إلا قضاء يموج فيه الضباب والسحب والبخار وعمق سحيق. قال مصطفى:

- وطبعاً قفزت تاركا القطار.

نظر إليه ساخرا ومتعلما. قال.

- أظفر إلى أين؟ تريد أن تقتني، قلت هذا قضاء الله وانتظرت النهاية صابرا حتى لححت قطارا آخر قادما من الناحية الأخرى.

ضربوا أكتفهم ببعضها وانطلقوا ضاحكين، انطلق الولد الأسود «هيك» إلى الكلام.

- طبعاً قفزت إلى القطار الآخر الذي عاد بك إلى الأرض.

قال الديب مبتهجا.

- رغم أنك أسود واسك بلك وأبوك ولا مؤاخذه لا يفهم أي شيء في شغل السكة الجديد إلا أنك ولد شاطر..

عادوا يضحكون لكن مما قاله عن أبي بلك هذه المرة. عاد سليمان

ميتسما إلى تلميع الحذاء وفال مصطفى يتأمل الديب بدهشة ثم قال.

- طيب، صدقناك أين إذن ذهب قطارك؟ وكيف لم تسأل عنه المصلحة والسائق هل عاد منك أم أخفق؟

- القطار لم يعد، والسائق طبعاً، والمصلحة لم تسألني عن أي منها وهذا ما يغيظني في هذا البلد، ليس للإنسان أي قيمة حتى لو كان سائق قطار!

وقف مصطفى بعيدا عنهم بخطوات ورفع يديه إلى السماء هاتفا.

- يا رب أنت شاهد وشايف، إنجلترا وفرنسا وإسرائيل من ناحية، والديب من ناحية، عليه العوزة في ثورة يوليوس!

نهض الديب ثائرا وانصرف عنهم غاضبا. وبعد عدة خطوات توقف ينظر إليهم وهتف قائلا.

- لو كان الشعب كله ملكك غاوي كلام على القاضي وفأكر نفسه هو وحده الذي يفهم كل شيء هنا يكون في عون ربنا على الشعب!

كان اليوم هو الجمعة وكان مقبرا أن يدخل جمال عبدالناصر بعد الصلاة في الجامع الأزهر. تجمع الرجال والشباب والأولاد في دكانة العنيسي وأمامها يستمعون إلى الصلاة للامانة. صلوا جماعة بسرعة، أمهم تاجر البهارا. كانوا يريدون أن يسمعوا صوت عبدالناصر، وحتى يأتيتهم صوته أحرصوا يتحدثون فيما جرى، كيف أغارت المدمرة «أبراهيم» على ميناء حيفا أول أمس لليل وأشعلت الحرائق في أكثر من مكان وكيف أنها في طريق العودة اشتبكت معها ثلاث مدمرات فرنسية فاصابتها وأسرتها، وكيف رفضت المدمرة دمياط الاستسلام للمدمرات البريطانية في خليج العقبة وقاقت برقى حتى الغرق وعليها قائدها الصاغ محمد شاكر حسين واليربازي منحت الزينات، لكن المدمرة رشيد نهضت في الأفلاك من حصار المدمرات الانجليزية في شرم الشيخ وعادت سالمة وقطعت مصر تماما فاقطعتا الانجليزية مع إنجلترا وفرنسا. كذلك فعلت سوريا، وتم تعطيل البنوك الانجليزية والفرنسية حتى يتم توقيع الحراسة عليها. وهدد نهو بالانسحاب من دول الكومنولث، وقام العمال العرب في سوريا بتدمير أساليب البترول التي تنقل البترول من العراق إلى البحر المتوسط إلى أوروبا، حدث ذلك في البحرين أيضا، خسارة فادحة تلقفتها شركات البترول الانجليزية، وكان واضحا من الكلام أن العالم كله مع مصر، اليونان منعت دخول سفن الأعداء إلى مياهها الإقليمية والجمعية العامة ستعقد بناة على طلب أمريكا ومصر بعد أن أوقفت إنجلترا وفرنسا قرار وقف إطلاق النار بمجلس الأمن، وسكتوا جميعا في خشوع وأرقوا السمع ها هو صوت عبدالناصر يأتي إليهم.

في اللحظة التي تودج فيها صوته، قائلا سنقاتل إلى آخر قطرة من دماننا، سنقاتل ولن نستسلم أبدا، انفجروا بالهتاف الله أكبر، يسقط أيدن، يسقط مولوية، يسقط بن جوريون، نموت ونحيا مصر، وانخذوا طريقهم ناحية كوبري كرموز، رجالا وشبابا وأطفالا، من المساكن وغرباء وماراة بالصدقة وعلى الشاويح، الآخر تجاوب معهم عمال وكمسارية ورش الترام، ولم ينقطع هتافهم طوال الطريق إلى الكوبري وكان واضحا أن أبناء المدينة كلهم قد خرجوا في مظاهرات حماسية تطالب الموت فداء للوطن وكان واضحا أيضا أنهم سيلتقيهم يوم عند الكوبري ولن يعودوا إلا بالليل، الكبار والصغار معا. كانوا مستعدين بالفعل أن يموتوا فداء للوطن لكنهم كانوا يبعدين هنا على هامش الاسكندرية لا يسمعون أحد ذلك اليوم الذي لن ينشوه أبدا بعد ذلك.

العجوز الجائس على أريكتيه القديمة

- حان يا والتر!

- اعزدي يا سيدة دكين، يغمغم والذي قائل وهو يتابع اندفاعه على السلم لأهنا.

يدخلان إلى غرفتهما ويفلقان الباب وراءهما. لا أسمع بالضبط ما يقولون غير أنني أعلم أن «الجدة» تلوم جدي لأنه ترويت قليلا في الطابق السفلي ولم يجنب نفسه ذلك اللقاء المهن. وما لا شك فيه أن جدي أيضا لا يرغب في مثل تلك اللقاءات البعيدة. لكنه منذ أصبح عاجزا عن الفرادة. لم يعد قادرا على مقاومة إغواء الاستماع إلى الراديو في أوقات بث النشرات الإخبارية.

إنهما يمشيان منسا لأن حال جسدي الصحية تراجع باستمرار إنها تحتضر منذ عشرة أعوام ولا تزن اليوم أكثر من أربعين كيلو جراما والآخرى أن تنسى طريقة دكين الفرائش في غرقتها، أو حتى في المستشفى، غير أن جدتي عقدت العزم على

أن تبقى واقفة على رجلها وأن تسهم في تدبير شؤون البيت. وهي تفعل. إذ تنزل القسط الأوفر من أعمال الغسيل في القوي كما تصر على غسل الأطباق. ومهما وجدتها أمي فإن تخلي عنها، فإن جدتي تصر بقاء على إقحام أبي بأنها لا تعيش بيتا ماله عليه. وإذا كنت قد عدت إلى البيت أواخر ذلك الخريف عام ١٩٤٣، فلان أمي كتبت في ذات يوم.

لقد هجرت جدتك بيتها في ممفيس، فهي لم تعد قادرة على تدبير أمور البيت والسهر على جدك في وقت معاء.

وبين سطور رسالتها أدركت أن أمي تتوقع وفاة جدتي الوشيكة، وأنه يترتب على أن أعرج على سانت لويس خلال رحلتي بالباس من الساحل الغربي إلى الساحل الشمالي. ولهذا السبب أيجدي هنا.

ذات ليلة من شهر نوفمبر أصل إلى البيت في ساعة متأخرة. وفيما أغير المر الح، يمر ستائر النافذة، جدتي وهي تطوف في أرجاء الصالة مثل هيكل عظمي مكسو باللايس، فصعقت أراها مصا اضطرتني إلى وضع حقاني عند العتبة والانتظار خمس دقائق ريثما أنزل. بقيت جدتي إلى مثل هذه الساعة المتأخرة وحيدة في انتظارني فقد ظن والدائي أنني تابعت طريقتي إلى نيويورك مباشرة على جاري عاتدي في معظم الأحيان برغم وعدي بأنني سأعرج على البيت.

كانت تقلل من شأن مرضها وتقلع أحيانا في إقناع الآخرين بذلك. فقد احتفظت في يطبق ساخنة للغطاء وأبقت تزيان للدفقة مشغلة في الصالة.

ولم تلح من قريب أو بعيد، إلى إخفاقي في استوديوهات MGM في هوليوود وتجربتي المهيئة ككاتب سيناريو التي انتهت في غضون ستة أشهر.

أخبرتني جدتي أنها جاءت إلى سانت لويس لتعين إدوين، أمي، المنهكة مصعبا والمضطربة حيال سلوك زوجها. فقد انصرف كورنيليوس إلى

يلفد إلى البيت كأنه يريد أن يعظم محتوياته دائما، إلا إذا كان الوقت قد جاوز منتصف الليل وأراد الذهاب وقد اغصابه، غير أن نبضه البيت في تلك الأيام، يختلف كل الاختلاف: كأنه منديل، يكبح قليلا، ويتهدد أحيانا، يكلم نفسه كما قد يكلم المرء خصمه إثر سجال مطول وعييف يستند الغصيب لكنه لا يعل المشكلة. يخلع حذاءه في الصالة قبل أن يصعد إلى الطابق الأول حيث عليه أن يمر بباب أمي وهي على الدوام لا تفوت عليها فرصة إعلامة بأنها سمعت بمنحة مسموعة أو بأمة متفصرة «أواه» يا ليوزي، وأحيانا اسمه مبيبا «أواه» يا لقصي، ويتابع طريقه إلى سريره الذي وضع على ما يشبه الشرفة المنصبة برفرة أخي الأصغر دكين المتقيص، هذا اليوم بالذات، أواخر العام ١٩٤٣، في مكان ما

في برمانيا في عداد الفترة المربطة هناك من سلاح الجو الأمريكي.

الحكاية التي سأنسدها الآن تدور أحداثها في الفترة التي توفيت فيها والده والبنين.

كان سلوك أبي حيال جدتي لامي لا يغير عليه، غير أن سلوكه حيال جدي دكين كان مهينا إلى حد لا أظن معه أن ذلك العجوز ليحتمله لو لم يكن متحمسا بدوره لإعاقته مزدوجة لكنه شبه أهم وأعمى.

في تلك الفترة كانت جدتي، رغم احتضارها، لا تزال تتمتع من تحمة العمر ما يتيح لها أن ترقب عودة أبي كورنيليوس إلى البيت. قادمة من مكته، لثمة زوجها إلى احتمال طوره في أية لحظة. كانت تسمع مدير الاستوديو بايكور في المر قضيض مخاطبة جدي: «يا والتر لقد وصل كورنيليوس» ويحرص على الصباح بأعلى صوتها للتثيت من أن جدي «الحال على كرشه قرب الراديو» قد أصبح جيذا، وكان ينهض عنقه متفائلا عن مقعده ويسير باتجاه السلم قاصدا غرفته. لكنه قد يبطله أحيانا في سعيه هذا فتكون مصادفه للقاء حرج عند زوخره زده المدخل.

مساء الخير يا كورنيليوس، يبادر جدي إلى القول، ويكون محظوظا إذا تلقى جوابا هو عبارة عن «مبارك سعيد، جافة، بدل المعنفة المعتادة والطر العاضة التي يجرح بها كورنيليوس بعينيه المتقشمتين

لقد أمرت العائتين ويغاي وأما في كذا بعينيه، ويستعمره صمود الدرج بمعوسة زوجته. بعض الوقت ولكن يحدث أن يسلق والذي السلم

أنازاد رجاسه أربعا أربعا خلف الزوجين المسنين وكأنه يريد أن يبرغمهما في طريقه ما الذي يسببه وزاده الشراب، طبعها أفضية ويسكي مبيبة تحت سريرها، عند الشرفة، أو تحت المغطس.

* شاعر ومترجم من سوريا

العبد الطيب والفضول، يناير ٢٠٠٠، نوهي

—أتريد يا كورنيليوس أن تسبى بدلا عن إقامتنا هنا؟
الصمت محمدا.

يقفون أبني عن إتهام طعامه ويحبى بصوت أجش ومنهده ، دون أن يرفع عينيه عن طبقه.

— لا ، لا أريد ذلك يا سيده دايكن.

تسرع روبرت عباءة المحتشنان ، ثم يعاير الطاولة مسرعا ويطلب من أوريكه.

لا أذكر جيدا منذ متى صارت هذه الأريكة المحشوة القديمة جزءا لا يتجزأ من حياتنا. أذكر أنها كانت قطعة من أثاث الشقة الفروشة التي استأجرناها فور انتقالنا إلى سانت لويش. فلكني نخطي بأشقة كل علينا أن نشترى الأثاث الذي فيها أثاث كامل من شاه أو ينثر انتباهي مشرف على بيكورو سينمائي يعنى بالتوثيق لإطال عيش البيورجوازية الصغيرة في تلك الحقبة. وخلال انتقالنا إلى مسكن آخر تخلصنا من بعض هذا الأثاث لكن أبني رفض دائما التخلي عن هذه الأريكة الضخمة. كانت تبدو ثابتة لا يمكن نقلها، فجمعا أكبر من فرجة الباب، ويفترض أنها في الأصل زرقاء غير أن الزمن أحال هذه الزرقاء إلى لون غريب، أنه حزن من الزرقاء. كان قماشها يمتص كل المذايق واللذائز التي كابدتها العائلة. كان اختفائها (إذا أمكن الحديث عن اختفائها أوريكه) وحشوها مشبهين بالمشاعر. إذ لم تكن هذه الأريكة تشبه أوريكه ، فهم تبدو كشخص ضخم صامت يقيم على حمته ليس اختيارا أو خبا بالصمت بل لأنه يعلم ببساطة، أنه إذا شرع بالكلام لن يستطيع إلا الاسترسال في الرثاء لنفسه.

جانب الأريكة هناك دائما قطعة أثاث قديمة، مصباح يعود ، هو الآخر إلى الحقبة نفسها. إنه منتصب على قاعدة المعدنية المستديرة ، جالم بطوله على رجل جالس خضف القائمة ، ثم يتقوس ليضد أن يمسد فتحة يستظهر رجل جالس ، ما يشبه كمة من الحرير، من طرز الانتيكية الصينية ، مزركشة بهاب طويل يذكرك بالصفوف الشاكسي الباكلي فيما يخص، إلى الشخص الذي يشغل الأريكة.

لم أعر يوما إذا كانت أي تحشى حرام أمي من أوريكه المتقنة ومصباح الشاكسي، أم أنها ، ببساطة تستحسن اللوحة التي يؤلفها معها أمي. لقد كانت في سنوات صغارا، أشبه بأميرات الأساطير وكانت مهرفة الشوق دون أن تمتلك ما يتيسر لها اتباعه. لكنها اليوم متعبة. وقد شارفت على الستين ، وليست لها إلا أن تترك الأمر على ما هي عليه.

وقد أصغيت إلى محتويات البيت المعانة في الانتيكات التي استندمت من تحت الجبين في مفطيس، حتى أنه يتوجب على المرء أن يكون حريصا كل الحرص من نقله لكيلا يرتطم بإحدى قطع هذا الأثاث المهن. والأريكة المتشقة ، بالطبع ، لا تزال هنا.

بعد المشاهدة المشهورة حول مائدة الطعام ، أصبحت حدثي العريضة رور أوري دايكن مريب فائق

كأن قد مرغت لونها من غسل أطباق العشاء وعرف بعض شواهد الـ بيليون الذي أحضرته بين معقلي، ثم فبعت بصعوبة السلم عن انت بها نوبة سعال حاد تقاضت إلى أن زحف رفوي خطير.

قاومت الموت بضعة ساعات ، لكنها فقدت من الذاكرة ما أوهن قواها. لم أحرز لشدة حولي، على الدخول إلى الغرفة حيث تنعشر ومكنت عنه فرح النرجس. كانت حدثي تحاول أن تقول شيئا لوالدتي كانت تسقط فزاعها المالح باتجاه مائدة مكتبتي.

ولم تعهم أي ما حاولت أن أقوله لها إلا بعد وفاتها بأيام. فأنه كانت تسعى لفهمها بأن كل مدحرتها قد خيلت لي صرا لي أنه

تعاطي الشراب بإفراط. وكانت أمي قد عثرت على خمس زجاجات من الويسكي تحت سريريه وبعد أخسر منها تحت القمطس، فقد تعرض منصبه كمدير للمبيعات في أحد فروع شركة «شوسور» لهزة عنيفة على إثر فضيحة مججلة: فخلال لعبة بؤكر استأملت في النهاية إلى شجار ، عند أحد خصومه إلى قضم جزء من أذنه اليسرى، بل ! حرفيا ، إلى قضم أذنه ! فترجى نقله إلى المستشفى حيث أجريت له جراحة عاجلة لزرع غضروف من أحد أعضائه محل الأذن المبتورة، وبمرغم التكلم الذي أحيطت به القضية فقد ذاعت تفاصيلها بين الناس ، وأصبح السيد، مدير الشركة الاتقلمي ، ورئيس والسدي المياشر، من الد أعدائه. وعلى ذلك فقد نجد نفسه مضطرا إلى التقاعد المبكر تحسبا لصدور قرار بطرده من العمل، فيما عدا ذلك كل الأمور على خير ما يرام في البيت، ولم تسرد جدتي كل هذه القصص على سمعي إلا لكي تخفف من الصيفة المبالغة من دون ريب ، التي سأسمعها من أدونيا في الصباح الباكر. وعلى الأثر لرات أن أصعد إلى غرفتي لكي أنام بعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة ، بل! هذا ما يجبرني أن أفعله، بالتاكيد! وكان من المفترض أن أنام في غرفة دايكن وليس في ملاذي المفضل، أي الصيفة. لكيلا أصاب بنزلة شعبية هناك، وقد أجد سريلا في الغرفة، بأية حال.

لا يروق لي كثيرا أن أنام في غرفة شقيقتي التي تعني مباشرة إلى الشرفة حيث ينام أبني.

أدخل إلى الغرفة وأخلع ملابسني في العتمة.

جلية غريبة تسامت إلى سمعي من غرفة أبني. ثلوهات ، نغير، وشكاري سكير متالك: «أواه! يا ربي يا ربي» لم يكن يعلم أنني ما زلت «صاحبا» في الحجرة المجاورة ومن حين إلى آخر، كصف ساعة تقريبا ، أسمع وهو ينهض ويمسر مترنما لأبني بقية الويسكي التي خباها في مكان ما. ثم يخاطب نفسه شاكيا «يا لهضي».

أخيرا، أتبع منوما ، ويطلب التخب على قناري العصي وعلى ذلك المزيج من مشامر التقرن والاشفاق حيال أبني، كورنيليوس كوفي وليامس، بشر «الانتراشيونال شوسور» في المسيسيبي الذي انتزع من الدروب البرية الطليقة ووضع وراء مكتب كما يوضع حيوان الغابة وراء قضبان قفص.

مساء اليوم التالي نشب شجار عائلي حاد خلال العشاء. فوالدي من طينة الشراب اللين لا يترنحون ولا يتعثرون في مشيهم بل الذين يجعلهم الشراب على قدر من السكر واللغف، عند ذلك الأمساء متأخرا إلى البيت وقد تمتعت السكر. وجلس إلى طرف المائدة فيما جلست والدي إلى طرفها المقابل. وراحت تحدجه بنظرات متقرسة مغالبة لها الصامت كما يصلي كلب صيد لسرية سمان لاثة بدغل وفجأة يطلق غصنه الأعلى ويصيح

«بحق السماء ! لم تعدقني بي على هذا النحو! لم تتكأني على هذا النحو على مصيري! لقد أويت والديك هذا وأطلب منهم بدلا ، على ما أعلم! يفتقر صراخه صمم جدي الذي يقول بغيرة حازمة.

— هيا يا رور، لنصعد إلى غرفتنا»

ولكن جدتي روز تبقني في مكانها وتنسحب أدونيا برفقة جدي إلى الطابق الأول. أما أنا فامكث ساكنا بلا جوارك كأنني تسمرت على كرسي. وأحس بالطعام في معدتي يستعمل حمضا.

صمت

يتكأ أبني على طبقه ويلتهم ما يحتويه كما يلتهم حيوان بري فريسته في الغابة. عندئذ تنامي صوت جدتي هادئا ورفيقا.

أمره المكتبة.
في ساعة متأخرة من الليل، وبعد أن غلقت حديتي إلى إحدى الدور المختصة بالفتح، عاد أبي إلى البيت.
«كون غايوس،» قالت له لقد فقدت أمي.

كنت هناك حين تلقي الخبر ورأيت ما ارتسم على وجهه، لقد كان تأثره مناسلاً لتأثري أمي عندما انقضت جفني روي بعيد لفظها أنفاسها الأخيرة.
المزب جن أريكته، تحت الصباح الشاكي، مثل رجل اكتشف لقوه أن كابوس حقيقة. وراح يقول ويردد مراراً: «إنه أمر فظيع، أوه، يا الهي، إنه أمر فظيع».

في تلك الفترة كنت قد انفصلت فعلياً عن البيت والعائلة. وبقيت لعشر سنوات أشبه بـ «زائر غير مدوم ومقل» أحياناً أضي في البيت معظم شهور السنة وأحياناً أخرى لا تستغرق إقامتي فيه أكثر من أسبوع. ولكني لا أنسى السنوات الثلاث التي أعقبت دراستي الثانوية، والتي بقيت خلالها أجيّس هذا البيت مكتوماً بالاشغال الشاقة في «أكبر شركة عالية إصناعاً الأحذية» حيث كان أبي يقضي، هو أيضاً، مدة عقوبته. ربما كان تيمسنا مثلي ولكن الظروف التي حكمت عملنا هناك شديدة الاختلاف، فهو مدير للبيعات في فرع الشركة الذي يصنع أحذية وبوطات الأطفال، أحذية «الأرزة الحمراء» الشهيرة، والأرجح أن أكبر شركة عالية... لا تحظ لا قبل ولا بعد بمدير للمبيعات أفضل منه. أما أنا فكنت، في البداية، مجرد «مساعد» ولكني في الواقع كنت أفضطلع بكل الهوام التي تأتي من أداها المستخدمون الآخرون. ولم يكن بر عملي برصيصاً على وجودي في الشركة مما حدا بي برئيس المبيعات أن تكلفني بالمهام الأكثر حسارة، كنت في نهب وإياب متواصل بين المكتب ومستودع الشركة مما أورتني، في الأقل، ساعتين عقيتين ومشية سريعة؛ ومن بين هذه المهام كان يستهويني أحقرها: أن أنصرف كل صباح إلى تفحص الغبار عن عيّنات العرض عن المرايا التي تعكس صورها. وقد جهزت هذه المسألة خصيصاً لأجذب تجار الفرق الوافدين من كافة أنحاء الولايات المتحدة. وكان مثل هذا العمل يستهويني لأنني أنصرف إليه وحدي قبل قدوم تجار الفرق. إذ أختلي وحدي بالمكان والمرايا وأنفخ الغبار عن النماذج المعروضة بخوفه من الضمور، كان عملي هذا لا يستغرق وقتاً طويلاً، وأنجزه بحركات شبه آلية بعيداً عن أهواء المكاتب الصاخبة. وحتى لو اردت أقصى ما أمك لره من الترتيب والتأني فإن الأمر لا يستغرق أكثر من ساعة من وقتي كل صباح ومهما تكدت أحدي مضطراً للعودة إلى عملي في المكتب حيث أنصرف إلى طبع أكراس مكسدة من طلبات المصانع. وحلها أرقام بارقام - على الآلة الكاتبة. كنت أرتكب أخطاء لا تحصى من الأخطاء ويعد ذلك من أطرط من الشركة لأن الرئيس القسم الذي أعمل فيه مدبرين بوطيعة لعمدو أبي الذي كان لا يزال في تلك الفترة ذا مصب منظور في التراتبية الوظيفية. ولو ارتكبت أخطاء الجاهلات لن أفتقد وظيفتي ذات الخمسة والسبعين دولاراً في الشهر، حتى لو تبدلت ضاً بوسعي لذلك.

من من المواطنين جميعاً كنت أكثرهم تعجباً عن المكتب فالمقسم الذي أعمل فيه يقع في الطابق الأخير من مبنى مؤلف من اثني عشر طابقاً، واكتشفت سلماً بعضي مباشرة إلى السطح ووجد أن أقصد برصيص هذه الرجال المخرقة كل نصف ساعة تقريباً كن أتسلق السلم لأدخّن سيجارة على السطح. ومن فوق أتابع بالنظير الترام إلى أين من

حدود المسيسيبي لعقول القمح الذهبية في إيلينوا، متعمقاً بالطرارة معلماً، من الارتفاع الشاق على ضباب سائمت لويس المثلث خصوصاً في فصل الخريف. وقد اعتدت أن أمكث على السطح مدة أطول بكثير مما يستغرقه تدخين سيجارة متفكراً في خمسية أكتيها أو في خمسة أنجزها خلال عطلة الأسبوع.

كان في بضعة أعاءة في المكتب، خصوصاً رئيسي المباشر، ذاك الملقب بـ «رجل القهر». كان رجلاً ضخماً الجثة مرثياً، مواضع الذكاء، بارعا في تدبير المقلب المؤذية تحت قناع كياسته الموصوفة. فهو على سبيل المثال، لم يفهم يوماً ميلي إلى نقض الغبار عن الأحذية والقيام بالمشتريات من السوق. ويحرص دائماً أن تكون رزمة النماذج التي أحملها إلى أفضل زبائنه عند طرف الشارع المقابل هي أثقل الرزم على الإطلاق. غير أن هذا قد أتاح لي أن أنمي عضلاتي وأن أستهلك بعض الشيء أوعية دورتي الدموية الأمر الذي سيحورني بعد وقت، من فترة عيوبديتي. لكن الأمر لم يقلقني كثيراً. فلطالما فكرت في الموت ولكن دون أن أخافه حقاً، لا في تلك الفترة ولا اليوم.

ولكن ليس هذا ما وددت قوله. فما اردته هنا هو أن أصف رفقتنا أبي وأنا، خلال المسافة التي قطعها كل صباح معاً في سيارته المستودع بايكه قاصدين وسط المدينة. كانت المسافة طويلة وتستغرق نحو خمس ساعات، وربما أكثر غير أنني أجدها أطول بكثير لأننا، أنا وأبي، لم نملك ما نتحدث بشأنه فعلاً. أذكر أنني كنت غالباً ما أبذل كل ما بوسعي لتخفيف عبارة قد أبادره بها خلال رحلتي لتكسر الملّة على الأقل، الصمت الذي يطبق علينا، في السيارة ويبدو شاقاً بالنسبة له كما هو شاق بالنسبة لي. كنت أدة العدة لأخراجه هذه العبارة أثناء تناولنا الغطور، وأطهنا دفعة واحدة في منتصف الطريق. وتكون في الغالب عبارة مجردة من أي معنى أو سياق أتلفظ بها كإني مرغم على ذلك وبصوت مكتوم، عبارة بشأن لزحام المرور أو الضباب الذي يكتنف الشوارع. فالحظ بالنسبة لي هو النحر الذي يستنفذ أجابة أبي، وكان يجيب عن ملاحظتي كأنه يذكر الجهد الذي تكبدته لقلقه ولا يكون جوابه دائماً رقيقاً وحزيناً: «بلي، كان يقول - إنه أمر فظيع» ولا أجد في جوابه هذا جواباً عما وددت قوله، بل الأحرى أن يكون جواباً عن أسئلة أخرى أرفع شأنها من المرور أو الضباب واليوم، مع تصرم الوقت، أحسب أنه فطن إلى مقدار الخوف الذي كان يسببه لي، وأنه كان يفكر في. وأعلم أيضاً أنه كان يود أن يعثر على وسيلة لهم جدار الجليد الذي يقف فيما بيننا.

لعل من التجسيب الذي أرح به لم يند أي عطف حيالي. أنا اما العكر عريب الأطوار. ولكني أعتقد اليوم أنه استشعر في قلبي غلبة نسب وإيلام على نسب داكين، وأتني مع الأيام سآزاد شهباء به. ولعل هذا الشعور كان مصدر شاقه على.

والآن وقد بلغت سن أبي أطرط على نفسي عدداً من الأسئلة بشأنه، ويبدو لي أنني بت أقومه على نحو أفضل. بإمكانني الآن، مثلاً، أن أكون أكثر تفهماً لاهتق من الحياة الذي يشبه حقني. وإسأل نفسي عما إذا كان لم يشعر مثلي بالكراهية والزرابة حيال «أكبر شركة عالمية لصناعة الأحذية». واستسلم إذا كان لم يود مثلي أن يتسلق السلم ليخضع سيجارة على السطح.

أعلم أنه كان يعتقد بأن أمي جعلت مني جباناً، سوى أنه كان واقفاً، لكنني من لحمه ودمه، من أن أمامي كل الفرص المتاحة لتخطي هذه الافة. وهذا ما توجب علي أن أفعله. وهذا ما فعلته. كان قسمه، في شركة الأحذية، يقع تحت القسم الذي أعمل فيه بثلاثة طوابق، وكنت اضطر أحياناً للزول إلى، إليه، وهناك أجده دائماً متمكماً في

أملأه رسائله يصوت جهوري يمكن سماعه من حجرة المصعد حتى قبل أن يقبض بابيه. يزرع أرض مكتبه جيئةً وذهاباً في دورات كاملة حول سكرتيرته الجالسة إلى مكتبه. وكان الناس الذين يستقلون المصعد إذ يتنagli إلى مسامعهم وفي صوت الأجر. يتبادلون النظرات ويتسبون.

غالباً ما تكون هذه الرسائل موجبة إلى هذا أو ذلك من الباعة المتدنين، وهي في العادة لا تكون إلا سارة ولا مقرظة ولا مراعية:

«ربما تكون اليوم متقاداً عن كل الدجاج المحمر، يصرخ في مكتبه حانقاً، ولكني أأمل أن تستدرك الأيام التي كنا نطوف الشوارع فيها وزادنا سيجارة بمئاته طعام الفطور. لا تنس، لأنني أنا، لم أنس، وقد تعوّدتم تلك الأيام مجدداً»

كان رب العمل السيد ج.، يوافق على رسائل أبي، لكنه عدل إلى تحسين مكتبه يسور من الراجحات الزجاجية العازلة للصوت.

قال في أحد الأطباء النفسانيين أنني سأغفر للعالم عندما أغفر لأبي. ويجب أن أعترف أن أبي هو من علمني الكراهية، ولكنني أعلم أنه لم يقصد ذلك. إنه غريب إلى حد ما يعرف المرء كيف يكره. مربع أن يكره. غير أن هذا قد غرت له كما غرت له أشياء أخرى.

لكني، بالمقابل، أسأل نفسي إذا كنت قد غرت حقاً لأبي لأنها علمتني أن أتوق من العالم مقداراً من الحب والحنان أضع عن أنا نفسي.

أفضل ما أنجزته هو الرغبة العميقة في أن أعمل، وأدين به إلى هذا العجز الجالس على أريكته القديمة، وأستشعر الآن بإشياء عميق إلى.

أشعر قليلاً كما لو أنني جالس في مكانه على هذا المقعد المتفتق، معزول عن ينبغي أن أجههم وعن ينبغي أن يحبوني، أما عن الحب، فلا أقل

سوى أن أذكر شخصيات في مسرحياتي وما أمتحه للعالم ليس سوى التعرض والصحية ليست باردة. ولم أكن يوماً قاسياً بعد.

أعمل طوال فترة ما قبل الظهر، لا يبقى في ما أمتحه سوى اللامبالاة. وأحاول أن أدير نفسي بزمعي أن عملي يفرض لامبالاة حيال أي شيء

آخر. أحياناً أتمكن من كسر هذا الانسداد العاطفي، أداغب، أقبل، أعانق شريكاً أصبح وجوده ضرورياً. غير أن هذه الفواصل لا تدوم طويلاً.

وحالما يعود الصباح، يستعيد عملي مكانته في طبيعة الأولويات. يضع كلمات أخرى عن أبي الذي بدأت الآن أعرفه وأتفهّمه عن نحو أفضل.

ما تكن أمي قادرة على أن تغفر له تصرفاته. ويمرر بعض سنوات على الفترة التي تحدث عنها فيما سبق أتاحت لها ظروفها المالية أن تطرد من حياتها. وقد ما فعلتها. كان قد أدخل المستشفى إثر توبة سكر حادة وعندما عاد إلى المنزل رفضت أن تراه، وكان أخي قد عاد من حربته الأخيرة ولعب دور الوسيط بينهما لتأجيل معاملات انفصالهما

الشرعية. اعتقد أن أبي لم يكن راضياً عن الانفصال لكنه مرة أخرى برهن على لباقة لم أظن يوماً أنه يمتلكها. ترك المنزل لوالدتي بالاضافة إلى نصف ما يمتلكه من أسهم «شركة الأحذية الدولية» (مع أنها لم تكن

معوزة لأنني كنت قد تخليت لها عن نصف حقوقتي عن «معرض الزجاج».

ووافق دونما قيد أو شرط على بفود وثيقة الطلاق وعاد إلى مسقط رأسه نوكتسيفيل، في بولاية تينيسي. وعاش هناك مع شقيقته العانس إيلا. غير أن العمة إيلا لم تحصل لوقت طويل هي أيضاً. فأقام

عندها في فندق في منتجع دبليو «دابل سيرتغز» على مقربة من نوكتسيفيل. لم أنفي أبداً من توليد (في ولاية أوهايو) ولا أدري كيف

نشأت بينهما علاقة متأخرة، أشبه بقصة حب جريتي العمور. وأدبت حتى ومات

لم ألتق تلك السيدة. ولكني أشعر حبالها بالانتماء لها فبعت بسدر والذي طيلة أعوامه الأخيرة.

أبي باكر كان يذهب من حين لآخر. إلى نوكتسيفيل للاطمئنان على صحة والذي كان دائماً التوكل على بسبب أدمانه الكحول، واعتقد أن أزمة

توليد هي التي كانت تستدعيه.

داكن طهراني في طبعه، ولطالما فسرته أحجامه عن ذكر تلك السيدة بأي سوء يائس يمتدحها مدبح لها. بكل ما بلغني عن ارتسباطهما، عن لسان

داكن الداني، إنها بالنسبة لأبي غريب مشرب مقفل. وكانا يتنازل أحياناً، بالطائرة ما إلى بلو كرس أو غوليهور في الميسيسيبي، حيث أمضى

والدنا شهر العسل. وقد ألت به تلك الوكة القاتلة في طريق عودهما من أحدى هاتين المدينتين حيث كان أبي سعيداً مع أمي، وجيت أمي

كانت سعيدة مع أبي. لا أدري ما الذي تسبب في وفاته. وإذا كان هناك أي سبب لأمر غير وعته الأخيرة. بقيت أزمة توليد مع أبي حتى

النهاية. في أحد مستشفيات نوكتسيفيل. الأمر الذي سبب خراجاً لعمتي إيلا التي كانت لا تفر تلك العلاقة والتي لم تبقل بأن تزود والذي هو

عقراً لولت إلا بعد التثبت من أنها لن تتلقى رفيقته. وبعد مرة صودف وجودتها معاً في أحد أوقاف المستشفى، غير أن إيلا لم تات عن

ذكرها بسوء أصامي حين نفيته إلى نوكتسيفيل لتشجيع أبي إلى موته الأخير.

كانت مراسم الدفن جميلة على نحو خاص، لقد جلسنا أنا وعمتي وأخي في مقصورة صغيرة متخصصة لأسرة الفقيد، ومنها تابعنا مجريات

الاحتفال. ومن ثم انتقلنا إلى «أولد غراي» مقبرة نوكتسيفيل، وهناك نصبت أفراد الأسرة خيمة مشرعة مشرعة الجانب الأمامي لمتابعة مراسم دفن

الرجل صاحب الأريكة المتفتحة.

خلفنا، على صف من المقاعد في الهواء الطلق، جلست بجمهرة من الأقارب وأصدقاء العميد. وبلغني أن أزمة توليد كانت هناك:

بعد الدفن، اقترب الجميع من خيمتنا للقيام بأجابه القسرية بتأثر صادق. أما أزمة توليد فقد عادت في سيارة أبي وكانت تلك تركت

الوحيدة لها. بعد ذلك لم يبلغني شيء من أخبارها.

أوصى والدتي بما تبقى له من أسهم شركة الأحذية لشقيقته وابنته وشقيقي بالسناري. وكان هذا الميراث يضمن لكل واحد منهم دخلاً

مقدار ١٠٠ دولار في الشهر. ولم تترك شيئاً في. بقدر للعمة إيلا قبل وفاته أنه لا يعتقد أنني أحتاج مبلغاً من المال بمئة مائة.

وأصل عام اليوم إذا كان يعلم. وبغيت أنه كان يعلم. أنه أورشى

شرة لا تغفر ببال: دمه الذي يسري في عروقي، وهو ما كان يقدر الشقاء الذي رسم حياته كأنه أسأل عما إذا كان الحب هو الذي ملج

دمه في آخر الأمر وليس الكراهية.

عمتي إيلا توفيت هي أيضاً ولكن حين كنت في نوكتسيفيل لتشجيع أبي، أرتي صرة شرت في صحيفة محلية وفيها يبدو أبي أمام دار سينما

يعرض فيها أحد أفلامه. يابني دويل، وتحت الصورة تعليق هو ما قاله أبي.

«أبي أتة فيله جيلم، وأنا غفور بابني»

● كتبت هذه القصة نحو العام ١٩٦٠ ونشرت في ديسمبر ١٩٨٠ في

مجلة Antaeus. ولم تنشر في كتاب من قبل

تينيسي (١٩٦١ - ١٩٨٣)

أديب أمريكي. أشهر بصر حياته الاجتماعية ذات الطابع الاستاذي

الانتماء منها. «محنة» في الصيف الماضي، و«درة اسمها الرنة» و«الوردة المشوكة» و«قطعة على سطح من الصفيح الحار»

مقاطع من رواية

٥

وجع البقايا

قاسم محمد*

الأسير

الآن التقت عيناهما.. وهي بهيجة.. رقت النظر فيه جيذا.. محاولة سير غور هذا الكيان المتداعي للتعريف فيه على عبدالقدوس: الحبيب، المحبوب، الماشق، العزيز الذي لا أعز ولا أغل منه..!

لكنها سرعان ما أحسبت الغربة.. بل وجع الغربة من هذا الذي يجلس هنا ممها في صالة البيت.. أوجعها أنها لا تستطيع التواصل بأي شكل معه.. لتعرفه.. لتتأكد منه.. وأنه آخر.. (مرخت في داخلها) آخر.. هذا ليس عبدالقدوس الذي كان يدويني فيه.. وينوب في بكلمة.. أو بنظرة أو بكلمة علمني أن أجدد تلقفها والاستجمام معها.. بل والاستجابة لها بأحاسن منها..

«هل هذا هو؟» من نصل السؤال الجدل على أوتار صوتها الداخلي.

«هذا البقية المتأكلة ممن كان.. اتسانا.. اهذه هو زوجي وحبيبي أعي حقاً؟» لهب السؤال الحارق أشعل حنجرتها.. فغيست.. وبلعت ريقها ولكن لا ري هناك يطفيء هذا الحريق الذي شب في ليللة الظلام هذه.

«عبدالقدوس.. شاعر الحب.. والمداخلة والكلمة هذا؟» أم أن بقايا الخراب هذه هي لرجل آخر؟

إذا كان هذا هو عبدالقدوس.. فكيف ومن حطم الصورة والأهل منه؟ من هدم هذا الكيان الأجل في حياتي...؟ أرجمني يا الهي الرحيم من مواجبي هذه.. وأغفر لي سوء ظني.. أن كان ظني سيئاً.. فلم يعد في دنياي ري زمانها هذا الساحق المالحق أمان.. لا أمان ولا وضوح..؟ كم شهيد حرب جاءوا بجثته إلى أهله ونديه.. وهؤلاء استقبلوه وشيعوه.. ودنوه بما يليق.. وقرأوا الفاتحة وإقاموا مجالس العزاء على روحه الطاهرة.. ثم بعد مرور أيام.. أو أشهر.. أو سنوات -ينبع- الشهيد أمامهم جيذا.. معافى.. يعود هذا الكيان شهيداً إلى أهله وحياته.. وكان موثلاً لم يكن.. كان هناك خطأ فقط.. خطأ في قراءة الاسم أو الرقم أو العنوان.. فمن يصدقني الفالح الآن.. ويبدع الخطأ أو الخلية عني ويثبت لي أن هذا الغريب.. العائد إلى بيتي.. والجالس الآن ينتظر عني حساً.. وحناناً.. واحتضاناً.. وحتى ينتظر مني أنا الصابرة ينتظر الترميم.. ترميم ما تأكل منه وأحاله إلى بقايا لا تثير إلا الوجع في الروح والقلب والجسد.

«لرقتها وأمرضها هذا الشعور بالغربة والشك والضياء.. وعادت

بعينها إليه لكنها ما رأت إلا كومة القهوم والبقايا أمامها..

لا رواء ولا بهاء ولا شيء مسس عبدالقدوس.. وعاد حريق الأسئلة يكوها بنارها..

«هل هو زوجي فعلاً وليس أسيراً آخر.. أخطأ العنوان، أو تعدد الحبي إلى هنا كما حدث مع أم شاكر.. قبل ستة أشهر إذ دخل عليهم عند الفجر.. أسير.. كان بقايااً تبقت من رجل.. وأعلن أنه شاكر بن محمود شكر وقد عاد من أسره الطويل إلى بيته.. ولكنه لم يكن شاكر.. ابن أم شاكر وابن محمود شكر.. بل واحد شبيه اسم الأب والجد.. إلا يمكن في هذا الزمن الذي ضاع فيه كل مقياس، أن تكون هذه البقايا المعسولة قدوساً آخر غير قدوسي.. ما وجد ماوى ولا زوجة غير عودته.. وقد عرف عني وعن بيتي

وأولادي ما عرف في خلال سنوات الأسر هناك (مع قدوسنا الأصلي) وجاء الآن ليرتب له وضعا وحياة معنا.. على الحاضر..؟»

«تبحث جدداً من فكرة الشك هذه إلى حد أنها اغضت عينيها مرة أخرى.. وصلت في داخلها..

«يا الهي الرحيم.. أشعلني برحمته الواسعة، وانزل علي صفاء عدلك، وأبعد عني الشكوك والظنون السيئة قربني يا الهي.. بإرادتك الأخيرة.. من هذا المسكين الذي لم أره هكذا مرة في حياتي.. ولم يخطر ببالي أن يصل قدوس إلى هذه الحالة.. أبعدني عن الشك في هذا المهمل.. الوحيد، الذي يشبه كثيراً تابوت أبيه (إن كان هو قدوس) العتيق عندما عادوا به بعد الدفن.. تابوت عتيق فارغ ووحيد..!

«أخ.. من أين لنا بقوة ربانية لتصل مثل هذا الوجع..؟» أثناء استقراق بهيجة في لجة أفكارها ومخاوفها وهواجسها كانت الصفات الطويلة والصمت العميق يسيطر تماماً على وجود وعلاقات عبدالقدوس وضياء وإسراء.. إلا من بعض ابتسامات.. تمنع فتح أي منفذ للدخول إلى عالمه الغريب على عبدالقدوس.

«لا يمكن أن يكون عبدالقدوس.. هذا العائد في هذه الليلة الظلماء.. ليس عبدالقدوس الحقيقي..؟»

لا تستطيع فكاً من هذه الهواجس للدمرة.. تنتقل من صفة إلى صفة.. ومن استقراق إلى استقراق.. ومن انفجار تام في لجة محادثة الذات إلى لجة.. ولكن القدر قد قدر لها هذا العذاب الذي ما يبدأ حتى يستمر ويتطور ولا ينتهي.

«لقد غرقت يا بهيجة.. لا أعلم في أي عالم.. تغادرين وتعودين مع سكتاتك الطويلة.. المريرة.. حتى اني لم أسمع صوتك لا منفعة مع عركة الجيران.. ولا مع وجودي..!

* كاتب مسرّح من العراق يقم في الشارقة.

= اطرقت بهيجة كالمتخثرة.. وواصل يصوته المجروح..
- أما الأولاد فوجدوهم هنا مرتبك تماماً لا يعرفون كيف

يتصرفون.

= قال عبدالقدوس هذه الكلمات شاعرا بحاجة شديدة إلى أن يعرف
ما الذي يجري في عوالمهم الداخلية التي فرضت عليه صمتا ما كان
يتوقعه أو يفكر فيه.

= اعذري.

= قالت بهيجة بصوت يابس تماما.. ثم أضافت:

= لا أستطيع تحمل انك.. هنا.. في بيتنا بسهولة هكذا بعد ثمانية

عشر عاما من ال..... الانقطاع الكامل، الذي... (صمتت لبرهة

مخففة... ثم) الذي يشبه الموت... (احتقن وجهها) لا... لا أخبار.. لا

رسائل.. لا أمل.

= وخفتها عربة بكاء فسكتت وسكت، وعيون ضياء واسراء

تدوران.. متقلبتين بين اثنين مطوئتين يرحي مأساة خالدة الوجد..

بعد لحظات من الصمت المروع.. عادت إلى الكلام:

= اعذري انه لامر ثقیل الوطأة فعلا.. اعذري أنت الذي توقعت،

شان غريك من الاسرى العائدين، توقعت.. الرقص.. والموسيقى

والزغاريد.. ولكن..

= صمتت وهي في قمة تازمها.. ثم كانت أن تنفجر في وجهه لكنها

تنبهت.. فجعلت صوتها خفيفا.. ضعيفا.

= اكاد لا اعرفك.

= ونظرت اليه بدقة شديدة مراقبة ردة فعله..

=... أنت لا تشبه نفسك.

= ماما...!

= نهزت اسراء امها لتمنعها من الاسترسال في جرح هذا الرجل

المتنهي.. الكرم الآن امامهم.. كومة متبقية من كان يفترض أن يكون

زوج بهيجة واب الأبناء.

= حق (قال عبدالقدوس).. حق، ما قالته امك حق، لم أرسل

رسائل.. لأنهم عاقبوني عدة عقابات.. منها انهم فرضوا علي منع

ارسل رسائل اليكم.. ليس ذنبي.. لست أنا.. ما...!

= واطرق شابكا اصابع كفه الايسر مع اصبعي يده اليمنى..

الاصابع السبعة التعليلية التي تقضت وتهدل جلدتها.. لغت انتباه

الثلاثة، ركزت بهيجة نظرها عليه مطرقا.. ثم نظرت بعده إلى اصابعه

السبعة.. المفروكة ببعضها بقوة وقسوة.. وانهل حوارها الداخلي

«... ما كانت اصابعه هكذا.. كانت اصابع عازف بيانو رائع، كما

كان يقول، عاشق الموسيقى صديقا، جميل، بدأ عبدالقدوس يتعلم

العزف على البيانو.. والجيترار.. وياداب أوتار العود.. شعلة كانت لا

تعرف الخفوت والانطفاء.. يجب كل شيء ويريد كل شيء.. يا الهي،

ليس هي، وليست هذه اصابعه، انها الآن أقصر مما كنت أعرفها، هل

تقصر اصابع الاسر؟ لا.. قد ينحل جسمه، ويشيب شعره، أو

يتساقط.. لكن اصابعه

ما إن ابعدت عينيها عن يديه واطرقت هي الأخرى حتى باتت

خصلة الشعر الأشيب إذ انزلق المنديل الرمادي الذي تلف به رأسها

بعد أن تحجبت أثر أسره.

التي عبدالقدوس، يعصره الم أكبر من ألم مجابهتها له بشكوكها،

نظر سريعا إلى الخصلة اللجللة بالبياض، قبل أن تعيد بهيجة المنديل إلى

رأسها وتحكم لفة حول شعرها الذي شاب ولم تجرؤ على صبغه ولا

مرة.

تبادلنا نظرات قصيرة جدا، ناطقة جدا، قبل أن تفتقر عيونهما من

جديد.. هي تسوي المنديل وتغطي شعرها وهو يحاول تغطية اصبعيه

الاثنين المقيقين في يده اليمنى.

= اسراء بنتني قومي افري في الصلاة..

= ثم انقلت إلى ضياء..

= ضياء ماما، انتهى سكر الحصة، اشتر ربع كيلو من أمي شام.

= تصعد نعام.. الوقت متأخر وأنا هلكت من التعب.

= اكلمت بهيجة وحديث عبدالقدوس بنظرة ثابتة واخبرته

= أنت مكانك هنا في الثامنة.. ثم أضافت.... مؤقتا إن شاء الله

= وحين لحظت الانكسار الذي ران على محياه المتهدل الجلد

تداركت..

= نحن معذرون.. فالامر غير بسيط.. ولا سهل.. وأنا لكثرة ما

فقدت، وأضعت، وخسرت لم أعد سهلة ال...!

= وقبل أن تكلم.. هن عبدالقدوس رأسه المتصب.. الفارغ من أي

خطة أو ترتيب، وقال لها مصبرا ومطمئنا.

= انهم صديقيني الان انهم الوضع الانساني.. ووضعنا ليس

وضعنا انساني اعتيادي.. انه معقد.. و...!

= ماما.. بللا تصعد.

= قالت بهيجة حاشا أو لادها.. وانصرفت.. ودون أن تلتفت أن

توقف سيرها قات بسرعة.

= تصبح على خير.. كذلك ردد ضياء واسراء وهما يغادران

الصلاة.. وتركوه وبعدها.. ذليلا مرة أخرى.. واقفا لا يدري ماذا يفعل.

وحيدا في فراغ الصلاة وظلمة الليل.. يضع صرخات تأتي متقطعة من

بيت العيران الأيسر.. وببوت أخرى.

خرج أهلها إلى الشارع.. منتظرين عودة الكهرياء المقطوعة إلى

التيار.. بعد أن طار النوم من عيونهم جميعا.

= في الدقائق الأولى التي جمعت بهيجة وابنيها في الغرفة العلوية

سادهم صمت متوتر، في داخلهم لم يكونوا متقلبين مع أهمهم بشأن

نوع العلامة التي علمت بها.. عبدالقدوس.

وما زاد في تورهم انهم لم يتعودوا أن ينطقوا كلمة «بابا» منذ أن

بدأوا يتكلمون.. والآن يجدون صعوبة كبيرة في نطق هذه الكلمة

وقولها لرجل لم يروه.. لم تلتق عيونهم بعينه.. لم يتعودوا وجوده

هذا إضافة إلى أن هذا الرجل.. أن هو الا.. بقايا، سواء كان أباهم فعلا

أو هو رجل آخر، لم طريقه، أو فقد أهله وبيته واختارهم ليلهم بدم

ويزكن، آخر العصر اليوم.

= لا تتعبوا اعصابكم.. ولا تهرقوا نفوسكم، ابقاوا بعيدين عن هذا

الموضوع.. أنا اتصرف..

= كيف ذنبي بعيدين يا أمي..؟

= احضع ضياء..

= انه.. ابونا..

= من قال انه أبوكم..؟ كيف نتحقق من انه أبوكم؟ هل تقدران

تثبت في بدليل واحد.. صغير.. انه أبوكم؟

=... هذا الوجد الكبير يفتر الشاب الوسيم.. الصغير، ويقعد ما بين

عينيه، ويقبض وجهه ويوجع روحه وجعا ما عرفه طيلة فقدانه لأب

عن السنوات الثماني عشر التي هي عمر ضياء..! اسراء لا تفعل أكثر

من أن تنظر وتسمع مرتجة الشفتين بكاء صامتاً تنتابها البوارج

والأسئلة.. والخوف من نتيجة كل ما سيسفر عنه موقف بهيجة من

عبدالقدوس وشكها فيه..

بقي عبدالقدوس حائرا تماما.. غريبا تماما (قفز سطر من مكتبة

الكتاب)

العدد الثاني والعشرون، يناير ٢٠٠٤

ناكرته وانتصب امامه ان ابعد البعده من كان بعيدا في محل قربه!
ياي والله يا ابا حيان.. يا توحيدى.. يا فقيرا ومظلوما ومنبوذا
مثنى... ياى والله..

نظر الى المكتبة.. وإلى الركن الخاص بابي حيان التوحيدى حيث
كانت هناك كتب التوحيدى.. وكتب عنه.. لم ير ايا منها.. باعها
بهيجة.. باع الامتاع والمزانة.. الله وحده يعلم ماذا اشترت بثمنه..
طبخنا.. ما بطاطا.. او ربما كيلو طماطم..!!

احترام عياد القديس بين ان يمتشى في الصلاة.. او يلتقط كتابا مما
تبقي من كتبه التي لم يشترها احد.. ولكن من اين له قوة البصر ليقرا
في عملة لا يضيئها الا فانوس يقاوم بضعف شديد ظلام انقطاع
التيار الكهربائى..! لم يطق الجلوس أكثر مما جلس.. ايدور في زوايا
البيت ما جدوى كل ذلك؟

... علي ان اربط الامور.. ان افهم ماذا جرى في دخيلتهم، هؤلاء
الذين قاسوا ما قاسوا بسبب غيابي عنهم لزم... كارشي نعم.
الزمن.. كارت.. سيف.. كما انه صديق وحبيب.

يجب ان افهم ما جرى.. وما يدري الآن فلا الهستوريا ولا
الصراخ او المطالبة المحسة.. المتحولة تستطيع ان تؤلفني مع المكان..
ومع الانسان.. المرجوع.. في هذا البيت.

الشيء الاكيد هو انهم لا يعرفونني.. لم يعودوا يعرفونني.. ان هذا
رامض في سلوك بهيجة التي صدمتها رؤيتي.. في حالي هذه.. استنجد
بم او بماذا لكي...

قطع حواره الداخلي.. اوقف تياره المتدفق وانهار جالسا..

... علي ان ادرك انا وضعهم مثلما اريد منهم ان يدركوا وضعي،
انهم الآن ليسوا باقل رجعا مني، او اقل ضياعا مثلي.. اعرف.. اعرف
جيدا ان طريقي اليهم ستكون طويلة، بطول سنوات الامر الثماني
عشر.. ان بقي للبقية الباقية مني عمر..

اشعل سيجارة من لوب الفانوس.. امص نفسا عميقا.. عميقا،
ومن خلال الدخان المنفوخ بحسرة من انفه وقمعه.. جال بصره في
زوايا واركان البيت.. استحضر العزائم والولائم والضحكات
والكتبات.. كل زاوية او ركن.. او جدار يقع نظره عليه.. يستحضر له
شخصا او اكثر من اليبس من الجذات المعانز والشيوخ
والشباب والاطفال.. الذين توقع ان يراهم عند باب مركز الشرطة في
لحظة اسلامه اسيرا عائدا الى اهل.. لكنه لم ير احدا منهم.. لا شك ان
بعضهم مات.. والبعض الآخر سافر.. «معزورون»..

معزورون لان مواد الحصة التوعينية لا تكفيهم وهم في ضائقة وعوز
ما استطاعت ان توضحه حاجات البيت التي باعوها ولا كتب المكتبة
العامة التي بناها بسنوات وباموال كثيرة.. معزورون.. لاني جئت..
هكذا.. كالقضاء.. في وقت غير مناسب.. واريكت نظام حياتهم.. ونظام
استقرارهم.. الذي رغم كل الاحوال كان قد استقر على حال معين.

معزورون.. لاني الآن ابدو بالتاكيد نفرا زائدا، جاء بلا دعوة ليشارك
مدومين بقايا ما يملكون من نثر لا يقيني ولا يضمن.. معزورون.. لم
يتصوروني.. لم يتصوروني.. كل هذا حق.. علي الا اترك اى اعاني، او التوجع
امامهم.. فهم ايضا لديهم ما يكفي من الاجاع.. سائلنظر.. فلانا عندي من
الصبر.. جيل..

قارنه نظراته الدائرة في الصلاة بعدما وجد راحة من حواره الداخلي
المتدفق الى المكتبة في عمق الصلاة.

لوث نوحها.. وقف امام ارففها الفارغة الآن تماما.. الا من بعض كتب
قليلة «مخاتة» المكتبة تدور مثل فمه النفاث الذي فقد عددا من اسنانه.. «
باسبحان الله.. شبيه الشيء.. منجذب اليه.. ايتسم امام فراخ مكتبته.. لكنه

سرعان ما نسي الاتصام عندما توالى الاسئلة من داخله وهو ينظر الى ذات
الاماكن التي يعرفها جيدا والتي كان تضم كتبه.

«.. اين بقية الكتب..؟ (اين تاريخ بغداد للخطيب البغدادي؟ اين
المتنبي؟ اين عيون الزا...؟ اين مجموعة الجاحظ؟ اين مجلدات التراث
الشعبي..؟ اين السياب؟ اين النوراني؟ اين ابو حيان التوحيدى..؟ اين
فوكشر وهينجوي..؟ اين الجواهري..؟ اين السوردي..؟ اين تاريخ
الموسيقى؟ اين؟»

وتصامت هذه العين مع تصاعد صوته.. ودوران نظراته الراكضة
عبر ارفف وخانات المكتبة الفاوية.. خواء حياته وحياة هذا البيت في ساعة
الوجع هذه...

«... يا الهي.. ما هو الوجع الدائر في الاضلاع والحنايا.. والصدر.. وفي
الروح هذه المرة.. قد عاد يدور باقسي واشد..»

«... ثم صاح في دخيلته.. وهو ينهار امام المكتبة الخالية.. كتابت ابيه...
الفراخ والجوحد.. صاح باقصى صوت هانس يستطيعه

«... توقف.. توقف ايها الوجع.. توقف وغادري.. وانا هنا
في بيتي وبوسه امل.. ابتعد عني لانهض.. وارى نتيجة المحطة الدائرية

الغرامة العليا.. اول من نكس سرخي واول قصيدة كتبها
العراقي قبل ستة آلاف عام.. الى الجعبي.. الى الجعبي.. فقط غادري ايها
الوجع الذي ما عرفت غيره طوال ثلث عمري الآخر.. توقف يا وجعي»

شعر يصفغ فكيه على بعضها بقوة اوجعه هي الاخرى.. نهض
بصعوبة من جنوته.. كنوز سر جدي امام بوابة معبد عريق..

عتيق.. هدمته حرب القبائل التاريخية.. وقف.. حاول التنفس.. لكن
مسار الوجع في الصدور والنظر منه.. ركز ذمته ثانية على حركة مسار
الوجع الذي يدور الآن بسرعة.. وقوة وضغط.. حتى استطاع ان يطلع
منذ سر سنوات.. ان يعود الوجع.. وان يعود الى حواره الداخلي.. متلمسا
ببيده.. فراخ ارفف المكتبة..

«... اكيد باعته بهيجة مع ما باع من حاجات واثاث البيت التي كانت
يجلبها.. لانها اشياء جميعا وزواجعا وبيت سعادتهم.. نفث نفثا
حارا..»

«... معزورون.. معزورون.. معزورون.. لا يوجد فينا مقصر.. قلنا
معزورون.. الا هذا القدر الذي فرض علينا جميعا وسحقنا بالساوي..
ابتعد من المكتبة.. اردد ان يخلص ليرتاح.. لكنه توقف في مكان ونظر الى
فراخ البيت.. والصالة والمكتبة.. وفراخ روحه.. وصدرت عنه صرخة
مكبوتة.

«... يا الهي ما هذا المذاب..؟ اريدكم.. اريدكم.. اريدكم قريبين
منى.. اوفد.. علي اوسع صدري وصبري كي لا افقدكم او افقد الخط
الوحي الذي ظل يربطني بهم طيلة مسافة ايام وليالي الاسر.. ما يخالف..
اصبر.. تمعة ريانتي هذا الصبر الذي اعرفه والذي تدرست عليه.. ودرسته
معي وطورته وعقت سنوات عمره في اقصاف الاسر هناك.. وفي قصص
الغربة الموحجة هنا.. الآن..»

اريدهم.. اجبني ياى ثمن.. باي تضحية «هل بقي في ما اضحي به..؟»
والله انت مضحك يا عبد القدوس.. تسحني.. خلاص.. انت ضحيت حتى
اصبحت الضحية.. اصبر يا عزيزي حتى لا تكن ضحية.. جديدة لوضع
جديد

جالس.. دخن سيجارة ثانية اشعلها من الفانوس.. هذه المرة.. بعد ان
اصبحت سيجارته السابعة رماذ صرف.. مص نفسا مريحا وطويلا
وبعيدة شديد نفث الدخان.. تنفسه الآن مراتح..

«... جيد.. جيد يا ابا ضياء.. بدأت سروري تدرك بعد ان عدت ونهضت من
كبتك وجفوتك.. بدأت تضفي طريق الوصول الى بهجتك.. وضياك واسراء

هواك!

لذ له هذا التذاعي الذي كان يمارسه في نفس هذه الصلاة.. مع الورقة والكتب، والكلمات، والكتابة..
شعر بقوة جديدة في داخله..

«.. جيد والله يا إله ضياء.. بنات ترتب أمور وضعت وتقم وجهك.. تسيطر علي.. وتستعين بك.. بنفسك بصرك.. نعم.. أنا صبور يا عبدالقدوس..! ألا تعرفني؟»

تثويت جيد على الصبر.. واستطاع الآن أن امنح جميع فاقد الصبر، صبرا لم يعرفوه ولم يجربوه.. أو يطرقوا دروبه.. نعم.. أنا صبور، أنا ابن صبر العرافين كلهم من أول أجدادهم قبل آلاف السنين وحتى آخر أحفادهم.. الصغار الذين يموتون جوعا و- وجعا-.. ياه.. يا عبدالقدوس انظر إلى التوافق العجيب بين- جوع- و- وجع- اهذه صدقة؟ أم أن هذا بناء ووهي.. ثنائيتي، تاريخي تجدر أن ابعد تلافيف الروح والذاكرة.. والأدب.. والنفس.. كلتي.. أين أنت من هذا التذاعي الأدبي؟»

مص نفسا آخر أكثر راحة وسعادة.. واسترجع مقام اللاهي من اعماق نفسه

«.. أنا بصيري على صبر أيوب.. عديت..

إذا أنت نجوم الليل.. عديت..

أنا.. نجوم الظهور طلعن علي..!

دندن- الابردية- بطرب منتش.. ارتاح.. وبصيص أمل بدأ يلوح في علمات المكان وعلمات الروح، وبشي بانته سيموسي كل مشكلة سيطرحها وضع المحنة التي تجري فوق رأسه في الغرفة العليا..

«.. ولكن ما الذي يجري هناك فوق رأسي؟ ما المحنة التي تطحنهم هناك؟ أخاف أن اسعد واتدخل، وحتى أنني أخاف أن اتساعل.. فإوترو الأجواء المتوترة أصلا

أجهشت اسراء ببكاء من لم تجربه من قبل، بكاءهم صار أكثر مرارة عما كان عليه في الأيام القليلة الماضية قبل وصول عبدالقدوس..

رفعت اسراء رأسها بعينيهما الغبارقتين بدموع لا تعرف الرحمة.. غصبت:

«.. ماما.. أنت الآن وضعتنا أمام مسألة كافرة، نعم كافرة جدا.. علينا الآن.. حسينا تعقدين، أن نتأكد من هوية الرجل.. لا والله بقايا الرجل، الموجود تمت: أهو أبونا أم هو شخص آخر؟.. لا اصدق هذا.. لا اصدق..

« ضياء وبهيجته كانا يصغيان باحترام لكلمات وبكاء.. وتساؤلات اسراء، صمتهم وقور.. وأصغاهم لحليل.. وهي اسراء لم تبق وجها داخلها إلا ونفثت بكامل حريتها وبكل صوته..

« أين إذن نتيجة انتظارنا- الكافر- منك طيلة هذه الايام؟= تساءلت بحرقه.. واستمرت

أتكون النتيجة شكا قاتلا.. لا.. صم.. أو خطأ فسقتل فينا البقية الباقية من إنسانيتنا.. اهذه هي النتيجة المرجوة..

«.. ينثي.. حاولت بهيجة أن تتكلم بهدوء.. لكن اسراء قاطعتها:

«.. ماما.. حبيبتي، لا عدل في هذا الذي يجري الآن، لا هنا ولا هناك في بيت كرم.. ولا حتى فيما تعلمين من سر الاسير المنحل شاكر محمود شكر.. لا عدل ولا حق.. ولا حقيقة ولا إنسانية..

« ومنعها طوفان وجع بكائها الطافي من الاستمرار.. وحل صمت الظاهر.. وفوران الداخلي.. الذي يغلي كسر جل ينتظر الانفجار تمت ضغط حرارة لم يعدها.

تركوا كل شيء كما هو.. والكلام كما هو والوجع كما هو، والكل- فوق وتحت- ينتظر ما لا يعرف، وحل هدوء جديد للحظات..

عندما هدأت اسراء.. تكلمت بهيجة.. معلمة الأدب العربي المحبوبة من جميع من تعرفها.. تكلمت بهدوء عميق معروف عنها.. ومعتصمة به.. وبصوتها اللدني.. لكن المنكر الآن، وبتركيز فائق ويوضح نطقت كل كلمة..

«.. كما محبتكم وصنعتكم طوال السنوات الثماني عشرة التي مرت، والله يعلم بطم مرت، علي أن أوصل حمايتكم وصيانتكم حتى آخر لحظة في حياتي.

أنا المسئولة، وأنا الاعرف منك في هذه الكارثة التي حلت بنا.. كن تعذبا لانفسك يا ابنتي، لا اريد الخوض، معكم، أكثر في هذا الموضوع «.. أمي.. تعميها من ماذا؟ ومن؟.. لا أرك ضائعة كما أراك الآن.

«.. ضياء حبيبي.. أترك مسألة ضياعي، ولا تخف علي.. لكنني يجب أن أحميكم من كل أحد.. ومن كل شيء اعتقد أنه سيسبب لكم أذى ومشقة الناس بيت بلاه من هذا الزمن الذي ضاع واضاع كل قيمة..

«.. تضمن نفسك، تفكرين بنفسك أيضا، ليس نحن السبب الوحيد الرئيسي في ضياعك وشكك.. انت.. أنت أيضا مهمة في هذا كله.. بنبرة عتاب وإدانة خفية قال ضياء لهيجة.

«.. نعم.. احصي نفسي وأفكر بنفسي.. لا أخفي عليكم شيئا من مشاهري وهواجسي.. أنا التي صامت جبرارحي كلها.. أجرتها على الصيام.. صامت روحي وجسدي ويدي وعيني وأذني وفمي وقلبي.. صام كل نبضي في كل شعور من مشاعر الإنسان.. ابعدت طيلة ثمانية عشر عاما وأفسرت على السكوت والصيام.. حملت كل كبراني الهي.. كيان إنسان في عز شباب.. حملت هذا الكيان وأجبرته جبرا على الصيام للتمام..

«.. والله لو كانت بنبيلو في مثلي وفي زمني هذا لئن لحاكت عثرات السجاجيد..»

أقفلت أبواب الجوارح والعواطف.. وكان من حقي، كرامة شابة، شرعا وقانونا، أن افتح هذه الأبواب في الوقت المناسب.. للرجل المناسب.. لكنني انظقت، من أجليكم انتم بالذات.. ومن أجل ذلك الحبيب الغالي، انظقت نفسي على نفسي، كيلا يصيبكم أي مكروه أو تعانون أي ضياع، والآن أيضا يزداد اصراي على هذا الصيام.. لا... صم... نكم..

«.. جرأ البكاء إلى أسفل.. لكننا نهضت.. قاسومت.. ومنعت الدعوى من الانهيار..

«.. ألا ترون كيف نشفت ونضيت؟ ونضيت؟ وماذا؟ من أجليكم «.. هم ضياء أن يقطع بهيجة لكنها تدفقت مانعة آياه من مقاطعتها.

«.. من واجبي، كاسرة عرافية عاشت للهول بعد الهول.. في هذا الزمن الحاضر، من أهدب من عتدي، أن أقول لكم بوضوح وصراحة.

«.. أنا اضمت بهذا الرجل البدي استغفانه اليوم باعتباره زوجي وأباهم الخوف يا أعزائي.. الخوف يعمل ذبحا في روحي وقلبي وعقلي.. الخوف.. = وسكتوا مجددا.

تحت، كان عبدالقدوس يقف في وسط الصلاة تماما دافعا كل حواس وسمعه وثفته.. وعشلات وجهه إلى أعلى، محاولا أن يلتصق ما يمكن التقاطه من الكلمات.. الصارخة أحيانا، للندفة الحادة والباكية والرجوة التي كانت تدور بين الثلاث في الغرفة العليا.

«.. لكن.. مع كل خبرته في هذا المجال، لم يستطع أن يلتصق إلا انصاف كلمات.. أو كلمات لا يتمكن من ربطها.. على الرغم من تيقنه الآن بأن هناك حوارا جديرا يدور بين سلاتي رحي المحنة التي تطحن بهيجة ونسبه واسراء، كما تطحن هو.. هنا.. تعب، وجلس مشغلا سجارة تاسعة

الباب

نص : هوشنك كلشيري
ترجمة : احسان صادق سعيد*

ظهر الضميس وهمل إلينا خبر رجوع الدكتور، وأنه ما يزال مريضاً، لم يكن به شيء. حارس الدائرة الصحية كان قد ذكر أنه بقي نائماً منذ البارحة وإلى الآن، وأنه كلما انتبه من نومه أخذ يبكي. كان من عادته بعد ظهر الضميس أو الأربعاء من كل أسبوع أن يتجه إلى المدينة، مع زوجته. وهذه المرة كان قد ذهب مع زوجته أيضاً، لكن سائق الشاحنة الذي أحضر الدكتور قال: «كان الدكتور وحده في السيارة. ربما كان البرد قد أفقده القدرة على الإدراك. ترك الدكتور أمام مقهى، وذهب عنه.

لقد عثروا على سيارة الدكتور في أسباط المضيق كانوا قد ظنوا في البداية أن عليهم أن يربطوا السيارة بهي، ويسحبوها إلى القرية، ولذلك كانوا قد أتوا بسيارة «الجيب» الخاصة بدائرة الصحة، ولكن ما إن جاس السائق خلف مقبلة القيادة، ودفعها الآخرون عدة دفعات، حتى تحركت. قال السائق «هذا من أثر برودة البارحة، وإلا فالسيارة ليس بها شيء، حتى مساحات الزجاج لم تكن مغطاة. ولم يكن أحد قد انتبه لغياب الزوجة إلى أن صرخ الدكتور: «اختر، إن ابن اختر».

كانت زوجة الدكتور قصيرة القامة ونحيلة البنية ومتبشرة اللون، إلى درجة أن من يراها يحسب أنها ستسقط أرضاً في الحال. وكانت للزوجين غرفتان في مبني الدائرة الصحية. وكانت الدائرة الصحية تقع في الطرف الآخر للمقرعة، أي على مبعدة ميدان عن المنطقة المأهولة. لم يكن عصر الزوجة يزيد على تسعة عشر عاماً، وكانت ترى أحياناً عند باب الدائرة الصحية، أو وراء النوافذ. فقط عندما يكون الجو مشمساً، كانت تمشي بجانب المقرعة، وغالباً ما كانت تعمل بيدها كتاباً، وأحياناً بعض الحلوى في جيب بلوزتها البيضاء أو في حقيبة يدها. وكانت تحب الأطفال كثيراً، ولهذا كانت كثيراً ما تمضى إلى المدرسة. عندما اقترحت عليها في يوم ما أن تتولى عني تدريس أحد الدروس إن شأمت، أجابت بأنها لا تملك سعة الصدر الكافية للتعامل مع الأطفال. والحق أن الدكتور هو الذي كان قد اقترح هذا، لكسي تتسلل زوجته. وأحياناً أيضاً كانت تذهب إلى طرف القناة، حيث النساء.

عندما سقطت الثلوج الأولى، لم تعد ترى. كانت النساء قد رأينها جالسة إلى جانب الدفأة، تقرأ شيئاً، أو تسكب لنفسها بعض الشاي. وعندما كان الدكتور يخرج لتفقد بعض القرى الأخرى، كانت زوجة السائق أو الحارس تبقى عندها. وكان صديقة، زوجة السائق، كانت أول من فهم، فقد قالت للنساء: «كنت أظن في البداية، عندما كنت أراها تكثر من الوقوف خلف النافذة وفتح الستارة، أنها تفقد زوجها. كانت تقف خلف النافذة، وتنتظر إلى الصحراء البيضاء واللامعة أمامها. قالت صديقة: «إنها تتجه إلى النافذة كلما ارتفع عواء الذئب».

حسناً، كانت الذئاب تتجه في الشتاء، عندما تسقط الثلوج، إلى المناطق المأهولة، هكذا الوضع في كل عام، وأحياناً يخفي كلب، أو شاة، أو حتى طفل، مما كان يستوجب التفتيش فيها بعد، في كل المثور على قفلة، أو حذاء أو أي شيء من أشياءه، ولكن صديقة كانت قد رأت عيني الذئب الراققتين، وكيف كانت زوجة الدكتور تحديق فيهما، وعندما نادتها صديقة لم تسمعها. وعندما سقطت الثلوج الثانية والثالثة، لم يعد في إمكان الدكتور أن يتجول لتفقد القرى المجاورة. وعندما رأى نفسه مضطراً للبقاء في منزله كل أربع ليال أو خمس من الأسبوع، وافق على المشاركة في دوراتنا. لم تكن دوراتنا نسائية ولكن حسناً، إذا حضرت زوجة الدكتور فإن بإمكانها أن تجلس حيث النساء، إلا أنها كانت قد قالت: «سأبقى في البيت» وفي الليالي التي كانت الدورة فيها تقع في بيت الدكتور، كانت زوجته تجلس إلى جانب الدفأة تقرأ كتاباً، أو تتجه إلى النافذة وتنتظر إلى الصحراء، أو إلى القبور، من نافذة هذه الناحية، وربما إلى مصابيح القرية للمساء.

كنا هذه المرة في بيتنا، عندما قال الدكتور: «يجب أن أعجل هذه الليلة في الذهاب». يبدو أنه كان قد قلب ذئبا كبيراً في الطريق. قال مرتضوي: «ربما كان كلباً، ولكنني قلت للدكتور إن الذئاب تكثر في هذه التواحي، فيجب عليه الاحتياط، ولا ينزل مطلقاً من السيارة. وفجأة قالت زوجتي: «دكتور، ماذا عن زوجتك؟ في ذلك البيت، إلى جانب المقرعة».

قال الدكتور: «ولهذا السبب علي أن أعجل في الذهاب». وقال بعدها إن زوجته لا تخاف، وتذكر أنه في ليلة ما، في منتصف الليل، انتبه من نومه فقاماً جالسة على كرسي، إلى جانب النافذة.

* مترجم من سلطة عمان

الطبي والعشرين، يناير ٢٠٠٠، نهدي

وعندما ناداهما ، قالت ، « لا أدري لماذا يأتي هذا الذئب نادما إلى مقابل هذه النافذة. ولما نظر الدكتور ، وجد ذئبا يجلس في الطرف الآخر للمقابل لها ، في الظلام المنير بالقمصر ، مطلقا عواءه جهة القمر بين الفينة والأخرى.

حسنا ، متى يمكن تصور أن هذا الجلوس أمام النافذة والتحديق في ذئب ما ، كبير ووحيد ، سيتحول إلى مسالة تشغل بال الدكتور ، وحتى بالناس جميعا؟

في ليلة ما ، لم يحضر إلى دورتنا. في البداية احتملنا أن تكون زوجته مريضة ، أو هو ، ولكن في اليوم التالي جاءت الزوجة بنفسها ، بالسيارة إلى إدارة المدرسة ، وذكرت أنها مستعدة للمساعدة بإعطاء الطلبة دروس الرسم.

الحق أن عدد الطلبة كان قد تناقص إلى درجة أننا لم نعد بحاجة إليها ، فقد كنا نجتمعهم جميعا في فصل واحد ، وكان يوسع السيد مرتضوي أن يقوم ، وحده ، بتدريسهم . ولكن حسنا ، لم تكن جديين في الرسم ، لا أنا ولا مرتضوي ، وانقلنا على صباح الأربعاء ، ثم بدأت أنا الحديث عن الذئب ، وذكرت أنه لا يتوجب عليها الخوف ، فلماذا لم يترك الباب مفتوحا ، ولم يخرج أحد إلى الخارج ، فلن يكون شئ خطير. قلت ذكرت لها أن بإمكانهما أن يأخذا لهما منزلا في القرية ، إن أرادا. قالت ، لا ، شكرًا . ليس مهما.

ثم أخذت تبين لي أنها في البدء خافت أي أنها في الليلة التي سمعت فيها عواءه أحسست أنه لا بد أن يكون قد اختار قبة المدينة المشيعة إلى هذا الطرف ، وأنه الآن يقف مثلا خلف النافذة ، أي خلف الباب ، وعندما أصادت المصباح ، رأت سواده يطير فوق القبة ، ويعدد رات عينيها البراقطين ، قالت ، كانتا ، تماما ، جمرتين ملتهبتين. ثم سألت : « أنا أيضا لا أعرف لماذا عندما أنظر إليه ، عيانه ، في حالة السكون تك تماما مثل كلب المشية يتكفي على كلسا يديه ، ويبقي ساعات يحق في نافذة غرفتنا. »

سألت : ولكن ، لماذا أنت؟
فهمت . قالت : « قلت لك إنني لا أعرف السبب ، صدقني عندما أراه ، وأرى عيني على وجه الخصوص ، لا أستطيع التحرك بعيدة عن النافذة. »

تحدثنا أكثر عن الذئب ، وذكرت لها أن الذئاب ، أحيانا ، عندما يشد بها الجوع ، تجلس في حلقة ، تتبادل النظرات ، ساعة ، ساعتين ، أي إلى أن يغلب على أحدها الضعف ، عندما تنفض عليه الذئاب الأخرى وتقرسه . وحديثنا أيضا عن الكلاب التي تخفي أحيانا ، ثم لا يعثر بعد ذلك إلا على قتلاهم أعتاقها . كانت زوجة الدكتور تصعد أيضا ، وكانها كانت قد قرأت كتب جاك لندن. قالت : « أنا الآن أعرف الذئاب جيدا ،

في الأسبوع التالي يبني أنها رسمت للأطفال ورقة أو ورقة. لم أكن قد رأيت ذلك ، ولكني سمعت

قال يوم السبت ، عندما سمعت من الأطفال أنهم وضعوا في المقبرة مصيدة ، ومع جرس للمدرسة الثالث ذهبت بنفسى بصحبة أحد الأطفال ، ورايت . كانت مصيدة كبيرة ، اشتراها الدكتور من المدينة ووضع فيها قطعة كبيرة من اللحم . وبعد الظهر ، ذكرت لي زوجتي أنها ذهبت لزيارة زوجة الدكتور . قالت : « حالتيها ليست حسنة. » وذكرت أيضا أنها يبدو أن امرأة سأ قد سألت لزوجة الدكتور أنها تشفى عليها إلا تاد . حاولت زوجتي أن تشفى عنها . لقد مضت سنة

كاملة على زواجهما . ثم حدثتها زوجتي عن المصيدة وقالت : « هذا سيخلصون جلدك ، كما في العادة ، وسيذهبون به إلى المدينة. » قالت زوجتي : « صدقني ، أشمعت عيناها فجأة ، وبدأت تترجف ، وبقات . « اتسعين » هذا موته ، قلت لها : « يا امرأة ، الآن ، في هذا الوقت من النهار. » وكهضت زوجة الدكتور إلى النافذة . كان الثلج في الخارج يتساقط . قلت لزوجتي « وأزاحت الستارة ووقفت إلى النافذة . نسيت أصلا أن لديها ضيفة. »

صباح اليوم التالي ، ذهب السائق ومجموعة من المزارعين لتلق المصيدة . لم تكن قد مسست . قال صقر للدكتور : « جئنا لم يات البارجة. » فلجأه الدكتور : « هل إنني ، سمعت صوتها بنفسى ، وقال لي هذه المرأة بدأت تصاب بالجنون . لم تلم البارجة طوال الليل . بقيت كل الوقت جالسة إلى جانب النافذة تنظر إلى الصبراء . وحينما استيقظت في منتصف الليل ، يسبب عواء الذئب ، وجدتها تتجه إلى السلسلة الحديدية التي أحكمتها بها إغلاق الباب ، صرخت : « لماذا تغلقين يا امرأة؟ » ثم أخبرني أن مصيحا يوديا كان بيد زوجته ، وكان مضاه أيضا.

كان لون الدكتور قد تغير ، وكانت يدها ترتعشان . ذهبتا معا إلى المصيدة . كانت سالمة . وكانت قطعة اللحم مازال في مكانها . فهمنا أن آثار أقدام الذئب أنه كان قد أقبل جهة المصيدة ، حتى أنه جلس عندما وبعدنا كانت آثار أقدامه تصل مباشرة إلى القبة الخشبية البعيدة لللاشاة الصحية . رأيت وجه المرأة خلف النافذة ، كانت تنظر إلينا . قال الدكتور : « يا أي فهم في الألف فل أنت شيئا لهذه المرأة .

كانت امرأة متسعتين ، لم يشترها الشيخير أصلا كان قد أصبح أكثر تنحرا شمراها الأسود كانت قد جمعت وطرحته أماما على صدرها . يبدو أنها لم تكن قد زيتت بسوي عينيها ، أليتها كانت قد صغيت شفتيها بنفي من أحمر الشفاه حتى لا تبدو بذلك القدر من البياض . قلت : « أنا شخصيا لم أسمع أن شيئا جائعا يمكن أن يتجامل كل هذه الفترة ، وأشرت أن آثار أقدامه ، قال : « ذكر السائق أن الذئب لم يكن جائعا ، لست أدري ، لعل ذكي جدا. »

أوردوا في الفد خير اقتلاع المصيدة من مكانها ، وأنهم أيقوا خطها حتى عرفوا عليها . وعليه . كان بين الحياة والموت ، فقتلوه باستعمال معاولين . ولم يكن كبيرا جدا : عندما رآه الدكتور قال : « والصبر ، لست زوجته قالت لمصيدة : « رأيته بنفسى مصيحا جالسا في طرف القبة الضخمية الآخر. » أما هذا الذي اصطاده فلماذا أن يكون كلبنا أو نلنا يشبه الذئب أو أي شيء آخر ، ربما ، وليس هذا بعيدا . أن تكون قد ذكرت هذا الكلام للدكتور أيضا ، لأن الذي اضطرب إلى الذهاب إلى رجال الأمن . بعدها ، بقي رجال الأمن ليلة أو ليلتين في منزل الدكتور ، وكانت الليلة الثالثة ، عندما سمعنا صوت رجاص . وفي الليل التالي لما تتبع رجال الأمن وبعض المزارعين مع سائق الدائرة الضخمية خط الدماء ووصلوا إلى هضبة الطرف الأخير من القرية ، اكتشفوا خلف الهضبة داخل المضييق . آثار أقدام ذئاب ، وعدم سقاء اللوح ، لكنهم لم يتمكنوا من اكتشاف قطعة عظم يعضها وأحدة . قبل الإنسان والمجنون ، الكوا ، حتى نظامه . لكنني لم أصدق هذا الكلام ، وذكرت هذا للسيد صقر . قال صقر : « السيدة أيضا عندما سمعته لم أزد على أن انتمست الصمغ أن الدكتور هو الذي قال لي أصعب وأشد ما كانت السيدة جالسة إلى جانب الدفلة ، وكانها كانت ترسم شيئا . لم تسمع صوت الباب : وعندما رأيته ، بادت إلى قلب أو إيقاها. »

رسوم السيدة لا توصف، لم ترسم سوى ذلك الذئب. عينان حذراوان برافقتان في صفحة سوداء ومخططة بالتمل الأسود لذئب جالس، ومخطط آخر لذئب يعوي باتجاه القمر. كان ظل الذئب مبالغا فيه جدًا، بحيث إن غطى كامل الدائرة الصحيحة والمقيرة، ثمه مخطط أو مخططان لقم الذئب، الذي كان أكثر شبيها بقم الكلاب، وبخاصة الأسمان.

عمر الأربعة، اتجه الدكتور إلى المدينة. ذكرت صديقة أن حالة زوجته كانت سيئة، هكذا كان قد أخبرها هو. لم أصدق، فقد رأيتها بنفسى حينما كان الأربعة، أتت إلى المدرسة في الوقت المحدد ولحذت تعلم الأطفال الرسم. رسمت واحدا من مخططاتها تلك على السبورة، هي أخبرتني بذلك. وعندما سألتها، ولكن، لماذا الذئب؟، قالت: «كلما حاولت أن أرى شيئا آخر لم أتذكر، أي أنني بمجرد أن وضعت الطيشورة على السبورة رسمته تلقائيا».

أسفني أن الأطفال قاموا بحرق رسمها في فترة الفسحة. لكنني عندما نظرت إلى ما رسمه اثنان منهم احتملت أن الأطفال لم يتمكنوا من اتقان الرسم. فرسمات الأطفال كلها تشبه تماما كلب ماشية، بأنني متدينين، وذيل ملتف حول عجزه.

ظهر الخميس عندما بلغني أن الدكتور قد رجع، جزمته بأنه لا يد أن يكون قد أجاب أن تقضي زوجته ليلتها في المدينة، وأنه عاد الآن إلى عمله. لم يكن لديه مرضى، إذ لم يأت أحد منهم من القرى الأخرى. لكن، حسنا الدكتور رجل يقدر المسؤولية. وبعدما ذكر «اختره اتجه الجميع صوب المضيف، بسيارة الدكتور وجيب الدائرة الصعبة، رجال الأمن ذهبوا أيضا، لكنهم لم يظفروا بشيء. لم يكن الدكتور يتكلم، فبعد رجوع وعيه اكتفى — في غير حالات بكائه — بتأملنا فردا فردا، بانتاسع عيني زوجته. اضطرت إلى تقديم كاس أو كأسين من الحرق له لأجل أن يتكلم، فقلعه لم يكن يريد أن يتكلم أمام الآخرين. لا أظن أنه كان بينهما أي خلاف، لكنني است أدري لم كان الدكتور يردد قوله: «صدقتي لم يكن تقصيري».

وحيثما استفسرت من زوجتي، ومن صديقة وصغير أيضا، لم يكن أي منهم يذكّر أن تكون أصوات الزوجين قد تعالت، خصومة ونزاعا، ولكنني كنت قد ظلمت من الدكتور ألا يذهب، حتى أنني أخبرته بأن اللجس سيكون حتما، أكثر في المضيف، لكن ربما كان الحق مع الدكتور، ليست أدري. وأخيرا قال: «صالتها ليست جيدة، أظن أنها لا تقدر على البقاء هنا، وعلى فكرة ما هذه الرسومات؟، نظرت بعدئذ، كانت قد رسمت عدة مخططات الخلاب الذئب. مخطط أو اثنان أيضا لأنني لا أتذكر، هذا ما قلته حسنا.

لم يكن الدكتور يستطيع الحديث بوضوح. ولكن يبدو أن اللجس كانت تترايد في أوساط المصيق، بحيث غطت تماما الزجاج الأمامي. انتهى الدكتور إلى أن مساحات الزجاج لا تعمل. اضطرت إلى التوقف.

قال: «صدقتي لقد رأيت، يعني هاتين رأيتيه وأقفا وسط الطريق».

قالت اختر: «تصرف، فاستخدم هنا من البرودة».

قال الدكتور: «أما رأيته». ثم أخرج يده خارج النافذة، عله يتمكن من إزاحة الثلج عن زجاج السيارة، لكنه لم يفلح. قال: «تعرفين أنه لا يمكن الابتعاد إلى هناك».

كان يقول الحق. ثم يبدو أن محرك السيارة قد توقف. وعندما

وجهت آخر مصباحها اليدوي رأت ذئبا جالسا، إلى جانب الطريق بالضيء. قالت: «إنه هو. صدقتي إنه غير ضار على الإطلاق. ربما لم يكن ذئبا أصلا، ربما كان كلب ماشية أو كلبا آخر. انذهب إلى الخارج وانظر ما إذا كان يمكنك أن تصلح الأمر».

قال الدكتور: «ذهب إلى الخارج؟ أما رأيتيه بنفسك؟

حتى عندما كان يقول هذا، كانت أسنانه تصطك بعضها ببعض لونه كان قد انقلب أيضا، تماما مثل لون اضطراب وجه اختر عندما كانت تقف خلف النافذة وتنتظر إلى الصحراء أو إلى الكلب قالت اختر: «ماما لو رميت حقيتي إليه».

قال الدكتور: «ولماذا ماذا؟»

قالت: «حسنا، إنها جلدية، ففي أثناء انشغاله بالكلها، يمكنك القيام بعمل ما».

وقبل أن ترمي حقيقتها، قالت للدكتور: «وليتي كنت قد أحضرت معي معطفي الجلدي».

قال إلى الدكتور: «ألم تقل لي بنفسك يجب عدم الخروج خارجا، أو مثلا فتح الباب؟»

وعندما رمت آخر حقيقتها، لم يخرج الدكتور إلى الخارج. وقال: «والله، رأيت سواده هناك، وأقفا بجانب الطريق، لا يتحرك، ولا يعوي».

بعدها حاولت اختر أن تشر على حقيبتها بواسطة مصباحها اليدوي، لكنها لم تنجح، وعندئذ قالت: «إنه ساذب بنفسي».

قال لها الدكتور: «نن تعني شيئا، أو ربما قال: «لا يمكنك إصلاح شيء».

لكنه يذكر أنه قيل أن يتلقى جوابها، كانت هي قد أصبحت في الخارج: لم يكن الدكتور يراها، فالتج لم يكن يسمح له بذلك. ولم يسمع صوت استغاثتها (أو: تائها). ويبدو أنه أقلل باب السيارة بعدئذ من خوفه، أو كانت اختر قد أقفله. هو لم يحدد.

صباح الجمعة، عدنا إلى الطريق من جديد. باحثين. لم يصحبنا الدكتور لم يستطيع. كان الثلج مائزلا ينساق. لم يكن أحد ينتظر العثور على شيء. البياض كان في كل مكان. حفرنا في كل الأمكنة المحتلة. عثرا، فقط، على الحقيبة الجلدية.

عندما استفسرت من صفر أثناء الطريق، قال: «ماسحات الزجاج لا يمكن أن تكون مهمة به». أنا شغفيا لا أفهم. وعندما جاءت صديقة بالرسومات، إزدادت حيرتي. كانت ثمة ملحوظة سريعة ملحوظة بها، تحمل اهداء إلى مدرستها الابتدائية. عندما كانت تريد الذهاب، أوضحت إلى صديقة بأن تأتيني بالرسومات كي أستعملها نماذج، هذا إذا لم تتحسن حالتها، أو لم تستطع الهي يوم الأربعاء. لم أستطع أن أقول لصديقة، ولم الدكتور أيضا، ولم مخططات الكلاب، وبخاصة إذا كانت كلابا عادية، أي جمال تحملها للأطفال القرويين؟

• ولد هوشك كلشيري في سنة ١٢١٦ هـ / ١٩٢٧م في مدينة اصفهان. تخرج في جامعة اصفهان متخصصا في اللغة الفارسية وآدابها. عمل في البدء محررا، ثم ما لبث أن تفرغ للتأليف الأدبي. كان إلى سنة ١٩٩٦ يسكن طهران. من مجموعاته القصصية: مثل هميشة (كالعناد)، غازخانة كوج من (مصلاي الصغير) والقصة المترجمة هنا هي من هذه المجموعة الأخيرة.

صيف هَمَلِكَا في أَصِيلَة

بهاء الدين الطود *

وخذت السيدة حذوه فابتسعت لنا في
عذوبة.. فتبادلنا نظرات فيما بيننا
نحن الغراب عنهم وشحكتا.
وأخذنا نزحف نحوهم مثلما يزحف
العساكر في معركة حربية بكثير من
الحيطة والحذر. لكننا لم «نتحلق»
حولهم في شكل دائرة وإنما في شكل
نصف دائرة.

ووجه لنا الرجل الغريب كلاما لم
يفهمه أحد منا.. وقلنا لهم كلاما لم
يفهمه أحد منهم.. وكررت الفتاة
الصغيرة لفظا وهي تشير إلينا،
توقننا أنها تسأل إن كان أحدها
يتحدث الانجليزية، فصررنا رؤوسنا
بالنفي وشحكتا.

يستحيل أن نتحاور، هم يتحدثون
فيما بينهم وينظرون إلينا ونحن
تتحدث فيما بيننا ونراقبهم.
لكن حوارا من نوع آخر كان يسودنا،
وإلا ما استلطفناهم ولا استلطفونا. هكذا قلت في نفسي.

عاد صداقنا إلى البحر جريا وكانت الأمواج قد أخذت قامتها تكرر
وتلعل.

فبقيت وحيدا أرقب الغراب الثلاثة. وخلطهم حيوانات اليفة تدعو
إلى الشفقة ثم غلبت نفسي ميوانا فرسا بداخل قفص يربط
مشاهديه بوقاحة، ففضضت الطرف عنهم.

بعد حين استلقت الفتاة الصغيرة على ظهرها عارضة جسدها
الطري إلى قرص الشمس المشع في كبد السماء. وقد حجب رأسها
وعينها بقبعة صغيرة بيضاء.

مر زمن كنت خلاله قد اصطعبت الفتاة الجميلة عبر الشاطئ..
مشينا أن أحتجينا عن الأنظار، وكنا أثناء الطريق المبلل نتحدث
لغة واحدة واضحة الفهم. وملاني زهو غريب لنزيد حين جلسنا في
مواجهة أمواج البحر فشعرت بأصابع يدها تضغط على أصابع
يدي.

رفعت رأسي وشاهدت الفتاة وهي لازالت مستلقية على ظهرها
قبائتي، وأنا في مكاني منبطح على خطوطين منها. لكنني استعذبت
هذا المشهد الذي حملت به، وتمنيته حقيقة وقعت.

أنا الذي لم تشدني إليها أي فتاة أحلم بهذه.. لكن هذه من نوع
آخر.. غريبة ومدهشة، فعين أمسكت بأصابع يدي، غمرتني لثة
مرتقة بالرغم من أن ما حدث لم يحدث في الواقع.

شيء خارق يجذبني إليها ولا أعرفه.. أو بالأحرى لم أكن أعرفه من
قبل.

وظللت أرقبها إلى أن لسعتها حرارة الشمس، فتعلمت واستقامت
على رجليها، خلعت قبعتها البيضاء ومشيت بتثاقل إلى حافة

انضمت إلى أترابي وانشغلت معهم
بلعبتنا المدهشة.. ننتظر اكتمال علو
موجة البحر، فنقتسز في وسطها،
وأحيانا نزحف فترافقها إلى أن تلقى
بنا في اليابسة، ونعيد الكرة مرات
ومرات تضع في العد.

في ذلك اليوم بالذات كنا قد انجذبنا
لنشوة الغفز في الأمواج، فأخذتنا اللعبة
الجميلة كما تأخذ القراشات لعبة
أصواء المصاييح.

بعد أن أتلج البرد صدورنا الصغيرة
توقفتنا وهرونا واحدا تلو الآخر
لنحتسي بالرمال الساخنة.. أنيسطنا
على بياضها نحتضن منها كل ما
تحويه أيدينا وأذرعنا، فندله صدورنا
وشراييننا وحتى عصافير أفكارنا
الصغيرة.

على بعد خطوات من مكاننا جلس
ثلاثتهم.. رجل وامرأة وطفلة لا يزيد
عمرها على أعمارنا.. نشروا على رملية اليابسة مناديل كبيرة
ملونة، وأقروا فوقها مجلات وحفائظ يد، وأشياء من أغراضهم
الخاصة.

الرجل تمدد فوق منديله الملون فيدا طويلا كبير السن، ربما في
الثلاثينات من عمره، لكنه بالنسبة لأعمارنا كان شيخا. والسيدة
الجالسة بجانبه وضعت فوق رأسها قبعة بمنالك عريضة تشبه
قبعات البدو، لكنها ذات قماش مطرز بألوان زاهية.

أخفيت أصدائها وأنا أرقبها، فلأول مرة أبصر مايوها مجزءا إلى
قطعتين، كل قطعة تحجب بالكاد ما ينبغي حجبها.

وكان على عيني أن تنقلز إلى الفتاة الصغيرة ذات الشعر الأشقر
المرسل إلى ظهرها، هي أيضا ترتدي نفس المايوه.. بطنها أملس
كوجه المرمر.

لم تكن في حاجة إلى التهامس فيما بيننا بأن هؤلاء ليسوا أسيانيين..
فالأسيان الفنامهم بالرغم من رحيل حكامهم وعساكرهم وفتات
كثيرة منهم ولا زلنا نتعلم لغتهم ونحفظ أشعارهم وأغانيتهم، لكن
هؤلاء يتحدثون كلاما غريبيا، ليس أسيانيا ولا فرنسيا ولا
انجليزيا.

— لماذا لا ندنو منهم؟ .. قال أحدها.

— لماذا لا «نتحلق» حولهم في شكل دائرة؟ .. قال آخر منا.

وشحكت لنا الرجل الغريب الذي يشبه أبطال أفلام السينما وهو لا
يزال منبطحا على بطنه. وقد فطن إلى أننا نتهامس عنهم، وفعلنا كنا
نتهامس عنهم.

* كاتب من المغرب.

الشاطي، بلت رجليها ويديها وبست مترددة في اقتحام البحر .
لكنها غلبت ترددها وقفزت في الماء .

سرت وراءها وتعمدت أن أجعلها تحس بوجودي، فاستطعت أن
أنتزع من شفيتها ابتسامة، ومن فمها كلمات لم أقمها، لكنها
فهمتني حين أثرت عليها بيدي إلى ولوج وسط البحر.. صبحت
ورائي لبضعة أمتار ثم عادت إلى الشاطي، فرجعت أنا أيضا إلى
الشاطي.

في ذلك اليوم بالذات، وقفت في السوق لشاهد كتبها ومجلات صفت
فوق حصر على الأرض. كنت حديث التعرف على القراءة غير
المشكولة، فزاعغ عيني بتبختان عن أي كتاب مناسب غير هذه
الظميري أو «الستدباب البحري»، فهذان كنت أحفظهما عن ظهر
قلب.

وتوقف بصري عند كتاب صغير أبيض بعنوان «كيف تتعلم
الانجليزية في أسبوع واحد بدون معلم».

أسبوع واحدا.. قلت في نفسي..
التقطته من فوق الحصر وأدرته في يدي باحثا عن سعره، درهمان
ونصف!

درهمان ونصف وأمتلك مفتاح التحاور مع الفتاة الجميلة الغريبة..
رددت مع نفسي،

أنكد البياض الواقف ثمنه، وأسرعت إلى مكان خال من الناس،
أحفظ الكلمات والعبارات الغريبة.

ومس الشيطان في أذني: وفرضنا أنك لن تجد الفتاة غدا في
الشاطي، كان تسافر مثلا هذا المساء، أفلا تكون قد أضعت وقتك
في حفظ كلمات وعبارات لن تنفعك؟

أجبت الشيطان في نفسي: مستحيل أن تسافرا.. هي لن تسافر
قبل أن أراها.. وإن التقيت بها غدا، فماذا يكون مصري بدون
معرفة كلمات من هذا الكتاب؟

ما اسمك؟ كم عمرك؟ أنا سعيد بمعرفتك.. أنا تلميذ.

وقفت عند السور لطل على البحر أحفظ هذه الكلمات وغيرها ..
وتلمكتي زهو وخيلاء وإن أخال اندماها بعد أن تعلم أنني في يوم

واحد تعلمت عشرات الكلمات والجمل لأخاطبها.

ونظرت إلى قرص الشمس قبل بداية غوصه في البحر المرتعش
أمامي.. ما كنت أعرف أن الغروب شيء آخر، غير اللغيب، وما كنت

أعلم أن المرء قد يحس سعييا حتى إن وجد بدون رفاقه.. وتبين لي
أن خيوط الضعاع المنبعث من الشمس تشبه خصلات شعرا.

وخيم الظلام على البحر والسمور.. المدينة وحدها ظلت ترسل ضووا
داسا جعل كل من حولي أطيافا.. وبدون قصد، راعني جمال

الظلام ورائحة الطحالب وهدير البحر يقرع السمور من تحتي،
وأكتشفت بالصدفة أن بي شوقا لصباح يوم الغد، وحينئذ لن تك

الفتاة الغريبة التي لا أعرف اسمها ولا من أين جاءت.

في دارنا القديمة كان عبدالحليم يعني «دعبل بيك»، رفعت صوت
الراديو وأرخت حواسي لكلمات الأغنية.

أشياء كثيرة رائعة صرت أكتشفها عن طريق الصدفة. أشياء قريبة
مني، لصيقة بي، لم أكن أراها ولا أسمعها ولا أعرفها أي اهتمام.

لم يسبق أن وقفت أمام المرأة طويلا، ولا اخترت بعناية شديدة ما
أرتديه من لباس.

لكنني في ذلك اليوم بالذات فعلت كل ذلك.. صرت شخصا آخر..
شخص التي به في عالم غير عالمه.. في دنيا تستقر صواسه، تخلق

مشاعره حتى أنها توقظها.

أحسست برغبة شديدة في أن أندس في فراشي، فبذلك سأختصر
مسافة الزمن لأنبعث في صباح الغد.

وجاء الصباح.. فكتت أول من وطئت قدماه شاطي البحر. كان
البحر طفلا نائما.. لا يسمح له دحير ولا خريز. انكمشت أطرافه،

فكرت قضاء شامعا رحيبا لم تندسه شطرات بشر بعد.

سرت بجانبه أحفظ الكلمات التي علي أن انطق بها أمام الفتاة
الصغيرة الجميلة.. طريقتي أمدت أمامي، وكأنه ذهب إلى ما لا نهاية..

لكنني أتوقف، بل سرت وسرت، يطوقني شعور جميل ورائع
ولذيذ.. خلث نفسي أطوقها بذراعي.. أشياء كثيرة خلقتها.. ولم تدع

لذة وفوق العاصف في أفخاخنا المنصوبة خارج أسوار المدينة ذات
قيمة أمام ما أنا فيه.

وحين التقت خلفي وجدت المدينة قد ابتمدت فاحتجبت عني، فعدت
إليها.

وصلت وكان النهار قد انتصف والشاطي قد امتلا بالمصطافين
مفاربة وإسبانيين، إلا الغريب الثلاثة، وحدهم لا وجود لهم. وقفت

في لحظة الصفر، بين الجنة والنار، أذني على دقات قلبي وعيني
زالتان تبختان عن غريبي.

أي غم تحدثه لحظة الحسم وقد طالت.

وأبصرتهم يعودون من البحر إلى اليابسة.. فسرت في بدني رعدة
تشبه رعدة من يحصل على كنز حسيه قد ضاع

وعرفت أن اسمها «هيكاء»، تلميذة مثي، قادمة من ألمانيا، والرجل
الوسيم زوج أختها.

وكما تخرج الأجنة من رحمها، أخذت الكلمات الغريبة تنزل من
فمي.. ربما مشوقة كذائية، لكن «هيكاء» كانت رحيمة بها، ياه، كم

هو جميل ورائع أن تتعلم على يد من تعشقها!

لكن من قبل باني كنت أعرف العشق.. أنا لم أكن أعرفه.. كنت
أحسه فقط.

في ذلك المساء بالذات، كنت أولهم في بهو الفندق الصغير في مدينتي
الصغيرة.

ومثلما خطفت «هيكاء» عقلي ونومي وإحلامي، خطفتها.. عدنا إلى

الشاطي، كان الوقت قبل بداية الغروب.. شاهدنا الأسماك
الصغيرة تنقف من شباك الصيادين مرتعشة.. قالت لي إن رائحة

البحر تستهويها.. قلت لها إن رائحتها تستهويني أكثر من رائحة
البحر.

في يوم آخر خطف كل منا الآخر، فذهبتا إلى حيث النهر.. سرنا إليه
عبر الشاطي، والتويج بها عبر الوادي الفضي إلى الدغال الصغيرة

الموحشة ومنعطفت الصخور بين الممرات الضيقة المعشوشبة،
وجدنا أطفالا يسمون في النهار، فملت منهم ففرت من علو

الصخرة وعبرنا النهر إلى الضفة الأخرى، فمكثنا طويلا نظلنا
شجرة تين برية.

ثمانية أيام.. كأنها ثمانية قرون.. كل لحظة منها أسرة، لكنها
كوعضة حلم وردي أشعت فانطفأت.

وقال لي الرجل الوقور ذو الحاجبين المعقودين، سافروا جميعا هذا
الصباح.

يستحيل أن أصدق.. لكن عيني فاضتا بالدمع

أسبوع وأنا أرقب عودتها.. عشرون عاما.. لكن «هيكاء» لم تعد أبدا.

فكتت مضطرا أن أبحث عنها في كل امرأة.. لكنها مكانت في امرأة
واحدة.

مدينة النهر الأبيض

تسأل الناس لماذا؟ والفلة
أضحت مزارا للمتطفلات اللاني
أردن التأكد من الاشاعات حول
طريقة الاجتثاث ، في كل ليلة نامت
الصبايا حالمات بمنجل يفرج
النباتات من غفواتهن الطويلة
حسدا للغريمتون التي أضحت
حديث البشر داخل المدينة
وخارجها.

في صباح آخر، تكرر المشهد
مرة أخرى، صبية في ربيعها
الرابع عشر، لا دم إلا في الصدر،
بحث أول الفضوليين في أباكن
أخرى عن لون أحمر تخرجه
مناديل الاعراس البيضاء عادة
رمزا للرجولة ولكن لم يجدوا

استكانة البركان، والساقين مثلما هما، طريقا المخمل إلى
هاوية الرغفة، البشر رائصون وغادون إلى المنزل،
والمفاجأة دائما في انتظارهما، ابتسامتان خفيفتان يواريهما
وجهان على صبرين مقطوعين ، في تلك الليلة نامت رغبة
خفية في صدور فتيات مدينة النهر الأبيض، فاللعبه ليست
صدفة ، وأن كل النباتات البيضاء ربما ستجد المنجل رغم
غضب الرجال الذين يعيشون على ظلم غرس رباياتهم في
نباتات جديدة كل مرة ، ناموا بخوف محرق على نعيم ينجته

في مدينة النهر الأبيض حدث انقلاب عجيب، الشرطة
تبحث عن السارق، وعن المسروقات، مفتت التفاضيل عن
الصحف المطوية، ووقفت محطات الفضاء الأجنبية على
خضود المدينة، وتوزعت الأقمار الصناعية تتجاول في رسم
الفتاتين، وتحركت أجهزة الكمبيوتر لتمزج صورا متحيلة
عن أداء مقطوعة، ورسموا الكاريكاتير سخروا من وضع
الدينة، أحدهم رسم صورة شرطي يمسك بالتمه الذي في
يديه أربيع حمامات بيضاء مشتبها أنها النباتات المنجثة
ساخر آخر رسم تصورا للص ناما على السرير يلعب بأربيع
أثناء دفعة واحدة دون أن تكون هناك ملاصق غيرة بين
أصحابها، في المساء افتتح معرضا للفنانين التشكيليين الذين
أغوتهم اللعبة بإيحاءاتها، أحدهم رسم أربعة أهرامات
بيضاء وواحدة، وزار المعرض أكثر بكثير من عدد سكان

التماعات السيف في يد تنضج
الفة تتعكس مع التماعات أخرى في
المحاجر ، مازال الديك ناما أو لعله
يفازل دجاجة الجيران للمرة
الألف، ودت شهرزاد أن يصيح
حتى تكف عن الكلام المباح،
شهريار ينتظر ، والسيف ينتظر.
أخرج السياف السيف من غمده،
وعمدت شهرزاد إلى نهدها
فاخرجه من غمده، التماع السيف
والتماع النهذ، لكن الحكاية أثنى يا
شهرزاد.. أثنى حتى من أعناق
النسوة البيض اللاتي عرفهن
السيف قبلك.

في الليلة الألف بعد الألف قالت
شهرزاد

يحكي يا مولاي عن مدينة النهر الأبيض أن النهران
انكشف عن فتاة في عمر اكتشاف الجسد، ساقان مثيرتان
اتحسر الثوب عنهما، فتجمع نصف سكان المدينة فاغرين
أفواه التزق على الطريقين الموصلين إلى فوهة جحيم الجسد،
الفتاة في حالة اغماء والدم لا يخرج إلا من الصدر المجتة
نباتات اللتان بداتا في الزحف إلى خارج رحم الاستواء.

وحدث يا مولاي أن حكاية الفتاة تناسلت في كل مخدع،
وخرجت الفتاة من سرية الخدور إلى حديث الأسنن، وسؤال
يطوف بشوارع الأسفلت وباعدة النور: من فعل ذلك؟
وأين حمل النباتين؟!

غزل الرعب انفاسه في الأمهات اللاتي خفن على نباتهن
من العنوسة، وأحمر وجه الرجال الذين خافوا على النباتات
الأخرى أن يجتثها منجل الحصاص، وفتيات المدينة رسموا
على كل جدار تصورههم للنباتتين اللتين فجرتا الاهتمام
بالنباتات الغضة التي تمد رأسها في الخفاء قبل أن تدخل بين
أصابع عاشق أو أم طفل، لكن هذه المرة حصنهما منجل
مجنون.

المدينة، كتاب العمدة كتبوا كثيرا عن القضية، طرح أحدهم تخيلا عن فتيات المدينة، كتب أن على فتيات المدينة اغلاق صدورهن ببالسلاسل وببالاقفال وآخر وصف عيون الرجال التي تتوزع بحزن وشجن على الصدور الرائشة تحت أثوابها، لم يهتم الرجال بالحلي والبشرة البيضاء أو بالأشباع يوما بعد آخر، حزنفت الفتيات كثيرا، لقد تباعد الزمن بين الحادث الثاني والحادث المنتظر، تعب بعضهن من الانتظار، ولكن بعضهن تمسكت بالأمل، الحمامات البيضاء تكاد تتساقط من الفتحات الواسعة على الصدور، نقوش الحناء زركشت بذهب الألوان الدوائر المحيطة بالحلمات التي خضبت بالوان عديدة أكثرها يقرب من الاحمرار. حتى تلك الانفراجات بين شهقة وأخرى زينت بالرشح، وظهرت تقليعات اتسمت بالكتابة على الغشاء الجلدي الرقيق، وعندما اقرب موعد الانتخابات في المدينة تنافس المرشحون في إظهار اهتمامهم بالأشياء، وأنهم سيعملون على تغيير شعار المدينة ليكون هذا الذي هو رمز الرغبة والخصوبة والنماء والحضان وسائر الصفات التي اكتسبها بقوة الاجتثاث الذي حدث لأربع نباتات بيضاء.

عاشت المدينة ثورتها الخاصة، انتعش اقتصادها وكثر زوارها، واتعدمت فيها البطالة والفقر، وصدر قرار من حاكم المدينة بتكريم الفتاتين ونقلهما الى قصرين خاصين، سميت شوارع باسمهما وصدرت مؤلفات عنهما.

في صباح من صباحات المدينة الحافلة بالنشاط والحيوية، وعلى ناصية شارع ما، تكرر المشهد، نبتتان جميلتان وشهيتان كانتا في شموخ وكبرياء لم يكونا في مكانهما، الحلمتان اللتان اطارتا ب نصف سكان المدينة وغيرة نفسها الآخر خرجتا من الثوب الشفاف الى غير رجعة، حملها أهلها فرحين، وجلسوا يترقبون الأحداث السعيدة المفترضة. جاءت الرياح عكس القمعي، سرت الشائعات جافة ومريبة:

- لقد جعل المسد والجشع أهلها ففعلوا بها ذلك.

- يا لهم من قساة، في سبيل المال غامروا بابتئهم

- اللبنة على الفتاة، كان لها أجمل ثديين.

- كل قم يقرب منهما كان سيقرب من النعيم.

- كانا يكفيان لأشباع نصف سكان المدينة.

سرت ثورتها كأنهما حدا خنجر ينقدان الى القلب

عاد الرعب في المدينة الى التصاعد، الرجال غاضبون معا

يحدث، والفاعل دائما مجهول، الفتيات أغلقن فتحات صدورهن بعد أن انزاحت الأجواء الاسطورية عن الآثار التي يتركها منجل الحصاد، وأصبح لزما على أي خاطب أن يتأكد من أن المنجل لم يمر على خطيته.

أحدث صوت شهريار قطعا في تفاصيل الصوت الشهرزادي طالبا أن يعرف شيئا عن الفاعل.

قالت شهرزاد: يحكي يا مولاي أن الرجل الفاعل كان يديم النظر الى أذواء الفتيات، تعجبه تلك الاستدارات المطفونة تحت الأعناق الرائغة بالنزق المحوم، كلما ازداد اهتمامه ازداد هوسه، أنت تعرف يا مولاي أن الرجل تسقطه نظرة من العين فتتلقف بصره تكررات الصدر حتى إذا أسقط بصره مرة أخرى تتلقفه مياعة الخصر ومن ثم انسيابية الساقين، ذات ليلة رأى في نومه من يشترط عليه لتحقيق حلم الخلود جمع أنواع بكر من رموز التوهج والحياة دون أن تتشابه، في الليلة الأولى عاد ومعه نبتتان صغيرتان تتوجهما بقعتان داكنتان لهما لون بني خفيف، في الليلة التالية حصد نبتتين لهما شكل ثمار المانجو التي بلغت حدا في النضج وفي قمتهما حيثما سدر بين النضج والانضج، وفي الحادث التالي حمل بين يديه عصفوريين صغيرين هادئين من حق الصائم عليهما أن يقف كل رجاله احتراماً لهما، وفي ليلة بعد أخرى كانت كفا الفاعل تصعد حمام وعصافير وفواكه من العنب والزيتون والرمان.

ذات حين من الزمن فاحت رائحة طيبة من بيت الفاعل كست المدينة أريجاً لا يقاوم، وقف الرجل يتفقد أجواء مملكته، اكوام متراسة كأنها الجواهر لأنها ليست كاية قطع من اللحم فإنها اقترزت روائح عطرية كان حدائق الزهور اقترعت عن سذائها في لحظات واحدة، خرج الناس من بيوتهم طلباً لهذه الرائحة، أغلقت المحاكم، وهرب السجانون والمسجونون، توقف الشر عن السير في قضاة المدينة، ألقت الجيوش أسلحتها، عاد الشياطين الى أصفادهم، نسي البشر خلافاتهم.

خاف الفاعل من اكتشاف امره، فحمل مقتنياته وسر الخلود قاصداً خارج المدينة، تبع الناس الرائحة، وخذت المدينة من بشرها وحيواناتها وزواحفها ساروا جميعا خلف الرجل الذي يحمل على ظهره سر الأسرار، ومن ذلك اليوم، وحتى هذه الساعة، يسير سر الأسرار ومن خلفه كائنات مدن كثيرة نحو رائحة النبتات التي اجتثها منجل.

تأخر صوت شهرزاد، وتأخر صوت الديك، تناول شهريار خنجره واجتث نهدين كانا يحفظ قليل يتعكسان توهجا مع التماع السيف.

انطواء اللون الأبيض

محمود عوض عبد العال*

احتجاجك قليلا عندما تسقط
أسناني وتفن مني اللامع.. تشد لي
خيوطي، فأتحرك، لأسمع ما
تسمعون، وأبصر الذي يروح
ويجيء.. وأحكم الغطاء عليك
والأنات حتى لا تشرد.. كيف تراني
وكيف عرفتك مشاعري.. أيقنت أنك
مني، وعلامات السوط الأزرق على
جلدك وحول سلسلة ظهرك وفي
المعرض اليومي على الورق
للجمهور.

كان الليل أقصر الطرق الى حارة
الجوع الكافر.. جلس القرقصاء
والانحناء تحت شمس وسماء قمر
ففي زهور المائدة مرسومة باردة
على طلعك.. تراني لا أريد، فتسامر..

ولا أمرض، ولا أغضب.. فتستوي على ظهري الطموحات وتكر
المفاتح.

في حدود حروف الهجاء، وكانت الحارة تبهن على
خصوصياتها وأفراحها بأصوات حادة مبتورة.. مع أننا فوق
الأرض، ونوافذنا عند حافة الاقدام.. لا تضايقتني أعمال
معروف، لم يبتين الصوت، رغم اتساع رئتيه وشفتيه
الغليظتين. أحلام فقيرة الدواء والماء والكساء.. في زقاق مسوس،
الضوضاء مع صياح الديكة حتى ينتهي إرسال التليفزيون..
جئنا معا هنا، الظهيرة ذفق الطعام، والليل أغنية في أنف طفل
وأمرأة.

في حالة الحارة لا تقيس نفسك بنفسك، ولا تقارن امرأة
بأمرأة.. حتى الشمعة لا تحيي هنا مثلما تحيي هناك.. حين
تتقدم تخطي فينكرنوك ويشاهدونك في دوسيه الرغبات خلال
ممرات الحلاق والبقال والخباز والجلاتي. لن ترضيهم بغير
الذي يفهمونه عن عشرة النساء وأنفاس المسجائر البهتة
بالمزاج، واهتزاز البطون بنكتة قبيحة عن ملامحهم.

قررت مفادرة المقهى دون اشتياك معه. يبطء الدوران على
ركبتين عاريتين أمام غرمي البصر. كان وعيه منزوعا، صامتا،

* قاص من مصر.

جاقا يقلب شفتيه بالسبابة والابهام

دخل الأب لينام فأسقزع من
رقدته بين الحمام والباب العمومي،

- انهض.. لا أريد رؤيتك.

- أبي .. ماذا قلت...؟

- لقد سمعتني.

أخرج .. لماذا.. وإلى أين؟

- مشكلتك.

... أبي .. هذا ليس صوتك.

- قلت لك .. لا أريدك معي.

- كيف؟

- هي .. كلمة..

- سأقول لامي .. وهي تحكم.

- لا شأن لك بها.

- أنا .. ماذا فعلت؟

- قد تعلمت .. وكبرت .. لماذا تبقى بعد الآن؟

- .. أنت تطردني.. تهينني.. أقنعني.

- .. مع السلامة.

.. خرج لأن سكين الجزار عث بالحسم كثيرا.. واقتربت منه
فتاة خافتة المصباح.. انقاض عذراء.. هن ذراعيه ليمسح ظله
الملقى على الأرض.. لا يقدر .. حاول .. امسك بذيل حيوان يجر
الطريق خلسة.. تبعه ملاصقا كظله.. عيون الصبية والبنات
تتقارب، وتتباعذ.. خائفين.. وجدتني ذبلا طويلا لمسافات لا
أعرفها.. تهايمسا الى حد طول الظلام عند القدمين.. عند آخر
الحارة حائط.. مرتفع جدا.. لا نظوله.. حاولت البكاء.. رسم جلا
بأنف أقس وذيل حصان وأقدام فار.. عدت الى التجوال في
الحارة .. فأنت تستطيع البقاء في تقريرعاتها ليالي، ولأن الحارة
ضيقة فقد خصصوا لها مائدة لكرة البينج بالطول.. ليس لها
عرش، وهنف الصبية في غلام ضخم الجثة بانه الجميل-
وأمرطوه بالحجارة فسقط على الأرض يبكي ظلمهم، والبنات

يجلن حوله في دائرة مسكونة بأغنية، وبائع اللبمون السريع يسك عنق نفسه.. تدرجحت مثل كرة البنج وفي يقيني أن الذي يتدرج أفضل من غيره.. ها هي القمامة ثقيلة تكبر وتعلو وتتوزم.. أقف فوقها فاطول الحائط وانقرج على أبي .. يقضم لي إظفاري فلا تطول قروة رأسي.. لا أهرش جلدي.. أبي معني أن أستمع بجاذبي، يساكل بعصي.. تلفت خلفه، ها هي أمك عاجزة عن الحركة.. غابت في السوق الفللس شهورا وعمرا مدينا نفعها عن الحادث في شهييق الفقير.. ولم تجد سوى قميصها المشجر تذهب به في ليلة عرس بنت جارتها.. وجدني ممسكا ذيل حمار وأنا نائم في فناء المسجد، نهزني الحارس ودفعني إلى الخلاء.. مدة طويلة يردني، مستخفا بروحي.

.. تطردني .. من بيت الله؟

.. نعم!

.. الأمر .. لصاحب الأمر..

.. انفتح الباب لحال سبيلي .. طويت قبضة يدي تحت إبطي على مسواة قطط في ردهة المسجد وتحت شجيرات مبعثرة قصيرة.. ضربت الأرض بقدمي.. جرت القطط، جريت مثله، جريت أنا والقطط لاستفيد من تلقائية البعثة.. سقطت على ظهرتي، وجعلت رأسي بين ساقتي، متهاويا زاحفا.. الصدر بأسراره يعلو وينخفض.. الساكن الوحيد في زمن مضى، يجعل نوقيعك وحسن نيتك وحلمك الكاذب.

.. وحارس المسجد يدفعه إلى خارج الفناء..

.. هون عليك..

.. صدقتي .. لست سيئا.. أبي طردني بلا ذنب.

.. عد إلى أهلك أولا..

.. هل تتصابق إذا تكلمنا؟

.. ما أكثر الكلام.

.. لو سمحتم .. لا أزيد موعظة!

.. ترفع صوته في وجهي..

.. عندما تيقنت أنك بلا بصر ولا بصيرة..

.. ابتعد عن المسجد، في تنقل مستمر من شارع إلى شارع، يحدوه جشند بلا صوت، ولونه استحال معتما حتى الآن.. يقدر ما يبتعد، ويسافر، ويتوه في عدم انتظام الراحة والسؤال وخيبة الأمل، يحتج عند دقائق قدميه على الأرض كأنه يدوس سائلا جرى من عروق أبيه إليه.. وقرأ صاخبا.. ملتويا .. وياه.. اعد من ذلك سوف أستمع من جلق مبحوح.. في تلك الحجرة المتدفقة بالحكايات.. تنخفض به مساند القعد في آخر ترام نازل

إلى محطة الرمل، أنني أبتلع كياني لأعي فقرة فقرة من عمود ظهري.. أشعر أنني أعترض نفسي خلف ظلي.. أقاوم ما تبقى في نظارتي إلى ما تحت سبور الكورتيش، وألتذ بنظم الروح روحي والحقل حقلي.. على ظهر سنوات مجهولة الملامح.. ليلة الجراحة.. دخل معي غرقة الانتظار ونام على سرير المرافق.. عادة يظل المنتظر للجراحة، واقفا مثل شاهد المقابر، يعلم ذنوبه ويحاصر عيوبه ويجمع الدقائق ويطررها من باقي مطروف العيوب ليتجرده.. عاريا إنا تم.. كان مقبولا، وإذا امتد به الزيف الفخاري.. ضم إلى الماضي صفحات جديدة كاحكم ما يكون الضم، في بهو الحياة الضاحكة، لكنه لم ينافق.. وظل عظيما.. قلم أحلم بالوت في مشرق الجراحة، وكنت عضوا في جسده إذا توحشا وصل وقسرا وسبح واستغفر وتمنى وأغرورت عيناه في المقاصد والحضرة العلوية، ليس آخر صبح والأبيض ينزع الأبيض تحت ستائر راحتها أدوية.. وأقبلت أمه من عند ربها تدفعه لي يدي لماذا؟ ويستجيب لين الأم متدفقا بسيطا.. ومدد السر يذوب عند الإفصاح عنه.. وطبع الصمت ملفوقا الأعاق.. الذئب يعترض ويبتعد.. الذئب يروح ويحيي.. رأسه كبير بحجم كراهيته لغير نفسه وأولاده.. أسفل رنتيه ترقد الذئاب الصغيرة عندما تتام.. لا يفزع عند المكروه، في أعواد الفرة يختبئ حتى لا يراه الطيبون،.. في أسره لا يرتاب أحد حتى ينهش لحمه.. لأنه شديد الحركة والنشاط في شهر إبريل، فقد زعموا ميلاده فيه وأطلقوه عليه.

— متى عدت يا إبريل؟

.. أنا موجود .. من أخبرك أنني غائبا!

— أسألك فتسألني .. ولا ترد..

— جئت الآن يا عم ..

— أعوذ بالله .. من غضب الله.

.. لم أحك لك، غيابي كان في الخير.. أرادوا جمع تبرعات لمسجد القرية التي كنا فيها، وإذاع أن دورة المياه معطلة، ناسين أنني كنت هناك منذ أيام وكانت جديدة ليس بها أي عطل، ولما جمعوا المال من سعادتهم القادرين، وقبل أن ينصرفوا .. كشفت أمرهم، هيطت بهم إلى الأرض، وحاول الشيخ تبرير الجمع الآن.. لسلطان ديونهم المستحقة للسياك الذي تلوع بالاصلاح القوي.. لهم جعلتهم يعودون منكسي الرؤوس، وأرجعت النقود لفاعلي الخير..

— منك لله يا إبريل.

— الحق .. حق.

— أي خير فعلت؟ وأي حق تهود؟ لا حول ولا قوة إلا بالله.

— .. شكرا لك ما فعلت؟

.. طبعا موقف سييء جدا منك!

.. ساضع المفتاح الجديد منفردا في حلقة الحديد، في جيب سترتي. .. يتأرجح كلما تحركت، فيحك المديب أسفل منتصف الصدر. .. يحدث عصرا خفيفا لشعيرات الصدر الدائرية في إنطواء لوني الأبيض والأسود.. طبيعى أن باقي المفاتيح حسب طول لسانها متشابكة ومتنافرة، عند ضغطها في قبضة الأصابع تجد لها رائحة.. ذلك القصير الصديء ذو الرأس الكاوتش.. ما وراءه وأمامه ضعفاء يتبعون جهل أنفسهم بما يدور، في ثقب غرف دورات المياه.. أما الرأس الكاوتش.. مقروء بوضوح في الخزينة، وحده يظل في حاجة إلى الفتح والقفل.. يتأرجح في منطقة أمان مستقلة ليس تابعا لأحد، محترما.. قريبا من علبة السجائر الأجنبية والولاة الذهبية، والثمار كثيرة تتساقط على لسانه. .. وتسببت في فسادها بالصدأ لكنه.. تزحف من فوق علبة السجائر، إلى أرض الحديقة.. الطين.. بدون صوت .. أقدام الأطفال والكبار تدوس غروره.. إنغرس في بلبل الطين، وحذاء الهانم المديب ضغط عليه، كنت ورأس الكاوتش مجموعا تحت الكعب مباشرة.. توسلت بكل قوتي أن أكون مثل قطعة القطن المزنقة بين اصبعي قديمها.. لم يلتفت في مخلوق ما.. لا يراني أحد لاني غير موجود أمامهم.

المنظر : غرفة عمليات بمستشفى .. مريض تجرى له جراحة وحوله ثلاثة أطباء (د. كامل، د. واعد، د. مفتون).

د. واعد : .. من هنا نبدأ.. يجب أن نتبع هذا الشرخ.

د. مفتون : .. من السهل تتبعه.. المهم .. هل هو الشرخ الوحيد في الجمجمة.

د. كامل : .. يكفيننا علاج الشرخ الواضح.. كلما قابلنا شرخا نعالجه وهكذا..

د. مفتون : .. يا دكتور كامل.. أنت بذلك .. ماشي حسب التساهيل.

د. كامل : .. تقصد أية؟

د. مفتون : .. نتكلم بصراحة .. نحدد أولا.. هل هو شرخ كبير أم شرخ صغير؟

د. واعد : .. يا دكتور كامل .. المريض سييء السمعة طبيعى.

د. كامل : .. نتوقع أن نهمل في حقه؟

د. واعد : .. لا داعي للتوتر.

د. كامل : .. كلما صادفنا شرخا .. عالجناه..

د. مفتون : .. إذا أنكرنا أننا أمام مشكلة صعبة ومعقدة .. فلن نكون في صف واحد.

د. كامل : .. لم يبق ما يستحق المناقشة.

د. واعد : .. ما هو الشرخ .. يمتد ويتعمق..

د. مفتون : .. نطلب من أحد أقرابه يشرح لنا.. كيف ضرب فوق رأسه؟

د. كامل : .. لماذا؟

د. واعد : .. عاد ينزف..

د. كامل : .. الفزف داخلي.. ساعدوني..

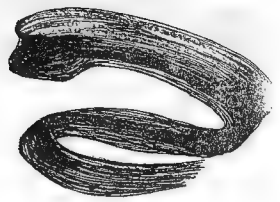
د. واعد : .. بالموقف سييء..

د. مفتون : .. المريض سوف..

د. كامل : .. أرجوكم ..!

د. واعد : .. لا تتفعل يا دكتور كامل .. مرضانا بسبعة أرواح..

.. يرغب المريض ذراعيه وهو يتحرك مفسدا للجراحة قائلا لمن حوله في غرفة العمليات وهو يغادرها.. (لا تصدقوا..) حجم النوافذ المفتوحة في الغرفة لا تتجاوز فتحة أو فتحتين.. حتى في وجود قوائم انتظار تدريب الأطباء في المستشفيات الحكومية المجانية.. الأطباء جميعا يدخلون السجائر.. أفاق من المخدر، واضاف إلى أعوجاج حالة.. نزوله من النافذة رغم انتشار خبر هروبه أثناء الجراحة.. عكس اتجاه الداخلين إلى المستشفى تخلص من مناقشتهم وجذب أدنى قدرة على الحركة فوق فلنكات السكة الحديد.. القمامة على جانبي شريط القطار.. كل مخلفات سكان الشريط فوق الشريط الحديد.. يشعلون نارها هنا .. ويطفئون نارها هناك .. أخذ يحك ويسعل وغلبه البول فلم يفكر وتصرف في التو.. هل يجد عملا إضافيا يسد به حاجة العلاج المجاني، قلن، أقرص مقوية، أقرص مائعة للأمراض، أقرص أو حقن مهدئة، أقرص قوارة للمعدة، استحلاب أقرص للهضم.. ومكان هاديء ليس يمر منه ساعة البواقى وإعلانات الوفاة وباقى الببوة من الأطعمة .. وترام قادر على نزاع من نفسك وإدخالك برنامجا مشوشا، فأنت لا تدري على وجه اليقين.. لماذا ركبت الترام..؟ ليس في نيته العودة إلى بيت أبيه .. وبيت الله لم يستوعبه.. طوح ذراعيه في ميدان سعد زغلول وهو يريد عليه كلمة بكلمة.. عبثوا بقمامة المدينة وخفقو بحبل طائرة ورقية تدل ذيلها عند الظهر .. صار سعد بذيل ملون وهو أعل واحد واقف في الميدان.. قتل للسلاسل هيا.. فلم نقدر .. ولف حوله مصورون يحتفلون بشنقه في ميدانه.. كانوا يدوسون سائلا جرى منه إليهم .. مطابقا للمواصفات القياسية لكل الواقفين في الميدان، خاف منه حارس المسجد وأرشداهم عند مقبرة أبيه .. نفحه عملة ورقية كبيرة فنالوه المفتاح ذا الرأس الكاوتش المفقود.. وهمس في أذنه طويلا بأنواع الكلام المستهلك.



لَيْلَةُ الْحُلُمِ

عبدالله أخضر *



بروشة معدو في حوت. ٥ الإحرام

أيضا، لقد كنت همي ومناي، ومن البعد كنا نراقب بعضنا
دونما اهتمام بالبلهاء من حولنا، بينما عيوننا المودة تودع
حينها. رأيتك شابا كهدي بك أيام طفولتي، تضج بالحياة
والثقة والنظرة الصافية الأسرة بطبيعتها. كان البياض يتلبس
جسدك وثوبك، وبعضه ينعكس على الحشد المشغول بشيء
لن يحيد نظراتنا وأحاسيسنا التي كنا نتبادلها عبره، كنت
قريبا مني. كنت بعيدا عني، ورغم أنني لم أرغب في الاقتراب
منك حتى أطيل اللحظة وأثبتها جيدا في الذاكرة ولكنت كنت
بعد أنفاسي عني، في أرض تقاسمنا الأحلام فيها.

لن أخيرك بالمزيد حتى لا تلومني فيما بعد، وحتى نجعل
قصتنا هذه مادة للتواصل، بيدنا تغيير تفاصيلها، وبيدنا
الاحتفاظ بأسرار تلك الليلة الغريبة منذ بدايتها. لبثتها
ضحكنا بصفا، وحلقت روجي ناحيتك، وتغلغل حلمك في
مساماتي، وانعقدت مع أثرك بخفة لن أجد حرفا بوزنها.

هكذا ألقيت براسي مثل وسادة تلك الليلة. ولم تجد أنت
صعوبة في التسلسل إلي. وإن يجد أحد آخر صعوبة في حملنا
معها في تلك الليلة الغريبة منذ بدايتها.

الباحرة مثل وسادة نمت، ودونما روح ألقيت براسي
المنهك، ولم يجد النوم صعوبة في التسلسل خلفنا لعاناة
سنوات ماضية. نمت ولم أدر بما دار في رأسي ليلتها. ورغم
محاولات التذكر التي بذلتها، إلا أنه لن ييوح لي بما حدث له.
فقط شذرات وشظايا متباعدة ستكون دليلي في تحليل ما
وقع لرأسي تلك الليلة. الليلة الغريبة منذ بدايتها.

بالطبع لست ملزما لأخبارك ما حدث، وأعلم أنك
تسمعي بأقصى حواسك أيضا، فأنت متلهف لمعرفة رد
فعلي، وببالغ المتعة تنتظر أن أبوح لك بما اكتشفته وعرفته
تلك الليلة، حتى يتسنى لك إعادة تقييمي مرة أخرى على
ضوء معطياتها.

أذن إليك قصة أخرى. لقد رأيتك في تلك الليلة، ومنما
اعتدت كنت واقفا في حشد من الناس تعرف بعضهم وكلهم
يعرفوننا، وكما أدركت أيضا كنت في مكان مرتفع وبعيد بعض
الشيء عن الحشد، وحدي كنت أراك بين تلك الجموع
المشغولة بشيء لم يجذب انتباهي ولم أعره سعيا وانتباهها

* ناص من سلطنة عُمان.

العدد الثاني والعشرون. يناير ٢٠٠٠. نزهة



بريشة ستينبرج، الولايات المتحدة

المنطق

فاطمة الكواري*

يتسربل اليوم بمجريات كثيرة،
الربطية تغرق المدينة حتى
الموت والنهار يفر من قبضة
الشمس الى ظلل الليل، رغم
الحرارة المستعرة يخرج الناس..
يبحثون عن انتعاشة وقتية.
تطوق أعناقهم بلمسة جريئة..
يلتفون .. يتحاورون .. وكثيرا
ما ينسجون من عقر أخيلتهم..
حلولا وهمية.. كل شيء يتصاعد
.. وهذا الفضاء الودود يحتضن

كل الأشياء دون تفصيل!! دوائر الدخان تلهو فيها
دوائر أخرى هامشية.. تخرج من الأنفاس البشرية..
من المصانع والأبنية ومن بعض المقاهي المتناثرة في
الأحياء.. أو تلك التي تقع على كورنيش المدينة.. يجتمع
فيها ثلة من المصدمين بقبرية أنفسهم تغدوا أن
ينفثوا دخان كل الأشياء.. أحباطاتهم ورغباتهم..
مخزون هائل من الهموم الضخمة الرابضة في أعماق
الكتب اليومية الذي لا يجتازها إلا المشاكسون لرتابة
المعتقدات وبعض الموروثات البليدة بشدة والتي
أحكمت اغلاق بعض من عواطف تناقضت عند انعطاف
الطرق.. يتوهج عبث التطفل في أنف صديقي فيدسه
بين أولئك المهالكين بعداوة ترهلية وراثية! على مقاعد
متفرقة وأحيانا مر صوصة بقصد.

أجفل من نطفه الجريء.. أحاول عبثا أن أثنى عن
سخرية نواياه .. يعضي بإصرار نحو تخطيطاته .. أفك
حصار صداقتنا بعض الوقت.. وأخرج عن خط سيره..
أراقبه وهو يحاول بفضولية تدرب عليها واتقنها،

يقاوم الطريق اشتعالا
مجموما من الأفكار المستثناة من
التطبيق.. عندما تتشكل خلصة في
تلك الرؤوس الراقضة لمعظم
ثوابت الواقع.. فترتعد غضبا
وتشتد رعونة عند تساقطها من
الثقوب اللامرئية في سقف الذات!
يتمدد الواقع فلا يحتويها طيش
من عفونة الأضداد، جمهرة من
أناس ضبابيين يرمون بالحجارة
من لا يفقد جديتهم أو هزلهم،

أقلت من قبضة الطرق الوعرة الممتدة.. والف جسدي
بتراتيل كان جدي يتلوها كلما توجس خطرا ما! أحاول
تقليده وأرددها بطريقته وقاية لعقلي كيلا يشتعل بتلك
الأفكار المسمومة والمشحونة بالخبث.. أقبض على
أحلامي ولساني لا يقتر، أرفعها وأضعها على حافة
السمو!.. فإذا ما لمحت بعضا من الانفراج الواقعي،
أهوى بها على سطحه.. أعشق التلون بانعطافات
مشرقة، بعيدا عن هوس التناقضات.. حين تتعدد قناتمة
الألوان فتصعب على الرؤية تمييزها! تعودت وصديق
طفولتي بالتجول، والتسكع في سديمية الوجود..
تصطاد الأفكار تتفاعل معها حيناً.. ونسخر منها
أحيانا آخر! فيتقمص هو شخصيات أصحابها..
نضدك ونضدك بشراة الفراغ فينا، نحبط عقولنا
وعقول الآخرين بتصرفات مجنونة تثير الغثيان..
بعض المارة يقدفوننا بسيل من الشتائم .. التدمير
والجور يرقصان من الغيظ على سحتهم! عندما
يلامسوننا ونحن ننثر حصيلة صيغتنا في الهواء ..

* فاطمة من قطر.

خصنا نحن في جنونه. دغوه يقول ما يشاء قد نتبين
قصده، قال أول المرتابين في أمره..

إنه .. إنه !

اتحدوا في نظراتهم .. ثم في قهقهة امتزجت بقدر
من السخريّة والريية ! وقبل أن يهم آخر بالتعليق ..
صرخ واحد منهم يستدعي حذرهم وعدم التوغل في
الاطمئنان .. خرج صوت مؤيد .. أتني أرى الجدار
مزدهما بأذان ترصد هلوستنا .. قال آخر وهو يمعن
في سحنة صديقي - بل هو أنف غريب! لكن الآخرين
بعضهم البعض .. وساد الصمت .. نظر أحدهم في
ساعته عندما حاول صديقي أن يخبرهم بحديث ما ..
وأطلق ضحكات متتالية .. تعالت وتعالت ثم تكورت
كدوائر الدخان وبدأت تتصاعد هي الأخرى، رفع
رأسه يتأكد من اختفائها .. رجع يحمل في ساعته ثم
الصق فاهه في أذن القريب منه قائلا - إن الزمن يفر
مسرعا .. اكمل حديثه الهامس وهو يهز رأسه مؤكدا
- أظنه قد عقد صفقة محترمة مع بعض الأنوف!

ضج الهواء وأزدهم بعلامات استفهام مرتجة..
قال - كيف للزمن أن يكون خائنا لمبادنا!

أحسست بلهيب غضبهم .. رفعت يدي مشيرا
لرجوعه.. قام من بينهم متعصفا غير مقتنع بفكرتي.

أحكم قبضته على جعبته خوفا من تسرب
أفكارهم.. وعيناه تطالعانني بحنق.. تسللنا خلسة
وبدا أنفه يضمحل، من بعيد وفي غمرة انسحابنا ..
تردد صدى صوت كأنه يحاول جذب صديقي،
الفقراء أبناء...؟ وهم منعوتون منذ الأزل بالعتة !! في
اليوم التالي نهض من نومه فزعزا.. تظاهرت بالنوم ..
رأيتهم يرتعد مذعورا والعرق يتصبب منه.. ففتح
جعبته .. تسمرت عيناه عندما صدمه منظر الثقوب..
لا شيء الا الثقوب ! رفع يده ومسح أنفه بحركة
عصبية .. ضحككت في نفسي من تصرفي .. ها أنا
ألتصص على متطفل واحد من زمرة متطفلين آخرين
يتلصصون في كل الأماكن..

تستقر سكينتهم المزعومة بتلقائية وبراعة .. يستدرج
أحدهم بقفاعات من اللغو المحتدم بين اليمين واليسار
في بوتقة المعتقدات .. وعلى تلك الحواجز التي تفصل
بين الممتلكات المشروعة من الأمنيات البريئة .. في بلورة
الذات عندما تستوجب شروطا تسفية لا يرقى إليها
إلا الماكرون.. والمراوغون في ملمس الحقائق..!

المذيع المصلوب في أعلى السرف يهذي بالأخبار
المتفرقة من أقصى العالم الى أدناه.. يتمتع البعض
بكلمات متذمرة تنم عن استياء مبطن.. ليس هناك
هدف مخدع يستدعي هؤلاء الناس من الالتفات للهرج
المعاد بين الفينة والأخرى، فتح أحدهم إحدى عينيه
بصعوبة بعد أن كان يقط في ظلمة هموم.. محاولا
تجنب الضوء، رغم أن الأضواء كانت خافتة وقال
بصوت هزلي - كم أمقت تكرار هذه الكوارث التي تنذر
بالشوم دائما.. وقال آخر - أه لو أتولى اعداد النشرات!
جاءه صوت صديقي يثيره حتى يقضي بمزيد من
الأقوال - تتولى اعداد النشرات ! كيف ؟ .. قال بلهجة
تشي بالتحدي - لن أكرر الهراء .. العالم مليء بالجديد!
قال أحدهم بسخريّة - تتولى اعداد النشرات هذا شيء
ولكن ليس كل ما يعد يذاع على الهواء! وهذا شيء آخر
لن تستطيع أن تتولاه! .. رد بصوت منخفض -
العلاقات الانسانية أثير آخر تتخطى كل الحواجز
وعبرها سأذيع جديدي!

- واضحا بدليل أنك اخفضت صوتك .. قال آخر، -
الهمس أحيانا يؤدي الغرض ويصل سريعا..

- أسرع من نشرات الأخبار! .. - أسرع وأسرع..

فجأة حلق أحدهم في وجه صديقي مرتابا من
تدخله الغريب، أمعن النظر في تلك الوجوه التي يعرفها
ثم نهيمهم باستفسار فزع - من أنت؟ ولم تسحبنا من
الاستنبا؟ لم يشعر بعباء في البحث عن صيغة يبرر فيها
تطفله الواضح، وبلؤم شديد قال لهم..

- أنا .. أنا قريبكم ... أنا همومكم المتضخمة في
أعماقكم ، قال أحدهم بعد أن داهمه شك مضطرب.. -
هل أنت مجنون ؟ وقال آخر - مجنون ! مجنون وما

دعوة إلى الجنون

عالية طالب *

ذكرياتها الآن غير أن تزيد عذاباتها
تجلدها بسياط لا ترحم.. كان عليها
أن تفهم معنى تمطيه الدائم فوق
كينونتها أنه يسخر منها، بطريقة
لكيمة في ذات اللحظة التي يشعرها
فيها بأهمية تفاهتها.. أبحار
تسطيح مشاعرها لتصبح دمية
تتحرك بأزار آلية.. أي لؤم تدور
داخله هي تعرف كل هذا منذ سنوات
لكنها تخفيه حتى عن نفسها.. دون
أن تسأل لماذا؟ أعليها أن تحافظ عليه
ولماذا؟ أم أنها تبقى على زواجها فقط
مع سؤال آخر.. وماذا يعني كل ذلك
غير شلل ينمو فوق جسدها كأعشاب
طفيلية ترقب اطرادها لتتبايى
بقدرتها على التحمل.. ومن سيعطيها
وسام قدرتها؟ هو؟ أم الآخرون؟ أم

هي؟ أية خرافة وأي تزوير، شبكة أم شرك تحمل أم ضعف
قراراً؟ لوعة أم فقدان.. أسئلة تعيش فيها فتقتل خلايا لا تجد
طريق الانشطار.

حتى .. حتى .. تلك اللحظة التي انتظرت فيها أن يسألها إن كانت
قد أحبت قبله، يومها أرادت أن تبقى تتكلم دون توقف، انتابها
احساس رائع بأنها تكاد تملق، إنها فرصتها لتقرب مشاعرها
منه فلربما لا يعرفها دون أن توضحها له.. تحدثت .. كثيراً كثيراً
جداً إلى أن أحسبت بالنعب ثم استدارت لرؤيته، فلم تكن تواجهه
خفية أن تتوقف لو رآته يرقبها وليتها لم تفعل.. أصابها دوار
مؤلم كان يتشابح مستغيها بوجهها الذي انفعل لحرارة
وبحركات يديها المضطربة، وبظراتها التي تألقت .. لم يشعر
بكل ما لديها من لهفة، استغفل محاولتها لأشعاره بأنها بحاجة
إلى كل ما سردته وما انتظرت منه جرح حتى دماها وهو يستدير
مولياً ظهره بعيداً عن ضوءها، متمتماً.

- إنها ذروة صبا، مؤكلاً ما يكن حيا.

- أية طعنة جربت أن تهادنه فليكن ما يقول لكن ألم يشعر
بانفعاله وهي تستقبل نزوتها بحيوية تبتقي من ذكرياتها.

- ساعتان والهاثف على صمته.. القلق اتعب أصابعها التي
شوهت وجوها كثيرة رسمتها منذ ساعات، لماذا لا يرن الآن، ولا
بحاجة لسماع صمته الدائم وراء أسلاكها، لا ينطق حرفاً، ولا
أفة صغيرة، صمت جميل، سماوي، نقي، مؤكلاً هو من يتصل،
منذ أن رآته قبل أسابيع، وهاتفها لا يكف عن رنين متواصل

كانت تجلس كمن يتقعد جرحاً طال
وقت اندماله، فلا نظراتها كلفت عن
بحثها فوق كل ذلك الجسد الذي
تمتلكه، ولا أصابعها توقفت عن
رسم تلك الوجوه في الفضاء أمامها،
يندفع أصابعها ليدير قرص الوجه
ثم تكتمل الشفتين... والأنف وتبدأ
بمحاولة تدوير العينين فتفشل،
امتلا الهواء بوجوه دون عيون،
فشعرت هي الأخرى بظلمة قاتلة قد
تعوقها باكتشاف ندوب جسد
اعتزت به طويلاً وحين أرمقها
برضوخه تخلت عنه إلى غير رجعة.
وفي وسط ذلك الاكتظاظ كان
الهاتف مايزل يعذبها بوحشية
هادئة.. خمس ساعات سالت من
حياتها وهي تنتظر بغرابة لا

تفهمها، ما الذي تنتظره؟ أعادت السؤال مراراً رغم يقين الجواب
لديها فتضادع نفسها بأنها لا تنتظر شيئاً.. بل هو فراغ هائل
يغزو رأسها ولا يدعها تفكر بحالة محددة بذاتها، أي عقل
صامت تمتلك، لا ذاكرة تولد، ولا أحداث توريق، ولا أشخاص
يتحركون، فقط وجوه عمياء تؤطر صور تفرص فوق كل
ذكرياتها لكن بغير استرجاعات أربع ساعات ووقت عودته
مازال بعيداً إلا أنه يحيطها باقترابه.. سقف أمام الباب ليطرقة
أولاً وكأنه يعلن عن وصوله قبل أن يدير مفتاحه ثم يدخل
متراخياً ليتعملى فوق مائدته التي تكرر أعدادها ويسترخي فوق
جسدها الذي تمتهت منذ أن تخلت عنه بتلك الورقة اللعينة،
وبعداً تبدأ رحلة تناوب غبي على صوتها الذي تستطيل فيه
الحروف، وتعود للتعذب وراء أسوار قيلولته رتيبة يمارسها
باضطهاد قسري، ويبقى ترقبه وهو يبتعد عنها بمسافات أكبر
وأكثر... فتلعن أشياء كثيرة أحبتها يوماً وعشقها أياماً وحلمت
بها سنوات طويلاً لاكتشف بعد كل هذا لعنة صغيرة تسقط من
بين شفتيها تحمل اسمها.

ثلاث ساعات، وذاكرتها تايى الانصباغ لرغباتها .. أتكون
إنسانة ميتة دون أن تدري؟ أقفاص لا تتوقف تحجبها مع كل
يوم يولد وتستقطع أنفاسها بالألوان متممة، وبماذا تقيدها

* قاصة من العراق.

وصمت أجمل يوم لن تنساه أعاد إليها دفقة حياة لا تعرف كيف تمتلكها كلها دون أن يمتازها بها استرخاء مشاعر زوجها، كان المظرب دافعا، أصرت على أنه دالء رغم تكرر زوجها وراء مقوده وشدة رغبته بالعودة. إلا أنها بقيت تستقبل تلك القطرات الحنون بوجه محروم، ابتلت بياغا ولم تشعر بارتواء، واستمر هو وراء مقوده متكررا بطريقة بائسة فوق مساحة أكبر من ممتلكاته، يومها استلذت إيلامه، إن عليه أن يشاركها حبيها، الله يعث لها بقطرات فلم لا تحتضنها بقوة، وأيضا لم يفهم رغبته بعيدا تماما بمسافات لن تقصر أبدا، وتمادت خلعت حذاءها وبلكت قدمها ولم يعد يطبق صبرا فتح باب سيارته محاولا جذبها وهو يصرخ:

- سيبتل المقعد بملايسك كفاك.

بقيت لديها ساعة واحدة فقط... لا يهم لحظة واحدة... لا يهم لحظة واحدة الآن تغنيها عن سنوات وتكفيها لاسترجاع صورة وجهه الذي رآته يومها قبل أن تدخل السيارة مرغمة، كان موجودا، صورة طالما رسمتها في الهواء بعيون حنون تعرف كيف تعشق ومتى تعطي وكيف تصمت وتكلم، وتسخر... لم تكن نزوة كما أسماها زوجها. كان حقيقة صادقة عاشتها واستلذت ديمومتها حفة من شرة تدمر جليدها تقسم انه كان امامها، من أين جاء؟ كيف؟ لماذا؟ والآن بعد سنوات الموت التي حنطتها.. لا تفهم غير وجوده قريبا ميتلا تماما، يستقبل ماء اله معها.

ذات الهواء المغسول بطهارة، هل شعر بوجودها؟ .. لماذا لم يذاتها، كان يرقبها هل رآها لماذا لم يقرب أكثر. الغي كل قيودها تلك اللحظة فهل خشي ذلك الالغاء وتوقف أم ماذا؟ ولم تعد بحاجة لقسم جديد لتثبت أنه كان موجودا.

نصف ساعة بقيت لوصوله متشابها لم تكمل اعداد مائتته مثل بقية الأيام التي تصرمت بعد أن رآته وسط المطر.

لم تعد المائدة تخيفها ولم يعد جسدها يهينها.. ولا صوتها يجرحها ولا احصاء سخرية المتعمدة منها.. تبا لذاك السرير المفروش بعبوديتها وذكرياتها التي هشم صروحها.. ليست بحاجة لاحصاء أي شيء الآن لن يفيد هذا التعذيب الذي أدمنته فليس لديها شاغل غير وجوه رسمها في الهواء وسماعة هاتف ترفعها مرارا لتستقبل صمتا حبيبا لا يحاذيها لكنه يعفمها صورا واحلاما وسعادة وثورة عشق أبدي.

خمس دقائق بقيت وصوت خلواته تقترب من أذنيها وقجاة اكثض سمعها برنين هاتف انتظرته.. واسقطت ساعدها فوق لففتها رفعت السماعة ثم همست.

- آلو ..

في اللحظة ذاتها كف زوجها عن طرق الباب مستعملا مفتاحه وصارخا لحظة ولوجه.

- لماذا لم تقفحي، ألم تسمعي خطواتي..

- آلو ..

والصراخ يعلو امامها.

- أغلقي الباب ورائي، ما بالك صامتة.

واستمرت تهمس بصوت أعلى.

- آلو ..

والصراخ يزداد بخطوات تبحث عن مائدة لم تعد.

- أين أنت؟

يدها تتعشّب بسماعة باردة وتصرخ

آلو ..

وصوت يتتألم وراء باب المطبخ كثيبا

- لم تعدني للمائدة.. ماذا دهاك؟

- آلو .. أجبني.

وخطوات تقترب منها تحمل وجهها دون عيون.

وظلمة تكتسح اقترابه .. انتظر ثمانية صغيرة ثم امسك يدها

المتلجة وسحب السماعة منها وأغلقها.

وأجبت نظراته بوحشية مخيفة.. وازدحمت الأسلطة في رأسها أهو خامل، مضطرب أم غاضب، مسترخ أم كتيب أم ساخر أم

مستغفل، رجل أم ورقة شرعية، زوج أم شاهد على جريمة قانونية، جسد أم رغبة متمطية، قيد أم تراه سورا ذهابا.

كل أسلحتها قرأها دفعة واحدة دون أن تنطقها.. وشعر بزمجرة

تتنبق من مكان ما. وبشيء يقرب بسرعة رهيبه.. أفلت نراهما

وسالها مرتبعا.

- ما بك؟

وعلا رنين الهاتف في رأسها ثانية، مزقت سؤاله وهرعت باتجاه

الهاتف..

- آلو ..

والصمت يقتل المسافة بينها وبين زوجها، كان يرقبها وكانت تشعر به إلا أن مكانه كان بعيدا جدا صعب عليها تحديده حتى

ملامحه لم تعد تراها جيدا ولا مهمات كلمات ينطقها، ولا حركات يديه التي تلوح متشنجة .. كان يبتعد بسرعة شافقة

وتقترب هي من صمتها الحبيب وتكاد تسمع كلمات تطرق أذنيها.. من منها الذي تكلم الآن... وجه بعيد بمسافات ميتة أم

صمت قريب يخترق أنفاسها.. وصرخت تستنجد.

- آلو .. أجبني.

الصمت يطوقها وزوجها يقرب والظلمة تخنقها.. وقف امامها فلم تر غير ملايس كانت تعرفها.. امتدت يده لتمسك سماعة

أصبحت آخر ما لديها من سلاح.. سحبها منها وأغلقها فعلا رنينها لدخل رأسها مرة أخرى.. وقبل أن تمد يدها سحبها هو

بعيدا داخل دائرة كانت تراها قبل قليل بكل مسافاتها المتعبة

سمعت صوتا يصرخ من مكان ما ... ويمتلء به بيتها يصطدم

بجدرانها ويسقط فوق سطوح مساماتها.

- لماذا ترقعين السماعة كل قليل.

أجابت دون أن تعرف من الذي يسأل.

- الهاتف يطالبني .. فلا أجد عملا غير انتظاره امسك وجهها بيد أحست بها ميتة.. قرب شفقي من أذنيها التي عاد إليها صوت

الهاتف مرة ثانية حاولت التخلص منه ونظراتها تتوسل لكنه

أطبق عليها بقوة، وصرخ بصوت حاقق.

والهاتف مازال يدعوها..

انت تتوهمين .. الهاتف معطل منذ أسابيع.

هكذا قررت أن أكتب لك علناً..

فما جدوى أن أسافر إليك عبر رسالة لن تصلك؟ إذ لم أهد
إليك لك علناً.. رسالتك الأخيرة حملت في أكثر من خيبة
واقعية، غادرت الوطن مثلي ومثل الآخرين، لم تجد عملاً
والشارقة، فعدت إلى الجرح مديونة، ولكن لم عاوبت السفر إلى
بي، أنت الذي قلت لي - ولن أهدك من الذي فعلته الطائرات
بطولاني.. خلفي تركت مدينة لا تمتصن، ولا تخلي السبيل:
تسطينة..

إنه أن هذا كل ما حدث، وقد قلته، فهل مازلت تجهيها؟ لقد
خرجت من حقبائي أول ما وصلت إلى بيروت، باغتتني
بوجودها الجريء بين أشتائي، بتخفيها الذكي في القلب،
باغتتني حتى من خلال التوسني صابره... صابره الرفاعي يا
صديقي، أتذكر، أنت أهديتني الشريط، وأنا في غلظة عن شوقي
وحينني أرتب الاستماع لشبي بكسر سكون الغرفة لا غير..
كيس الشرا، فانبعثت الذكري، كنت أنت حلف اليكروفلون،
وعبدالغني على المعارضة للتقنية ونعمون في الأجراف.

قلت له اسمعها للجمهور يا نعمون، مررها مباشرة إنها
رافعة..

وكنت قد صابقتها بـالمحامي، وأنت تنقسم من خلف الزواج وهو لم يمتك
أصابع.. قال لعبد الغني، «مررها، ثم نظر إلي بغضب قائلاً: «ستتكلن صفعاً من
يدي هذه يا جشعة إذا لم تعجبني الأغنية».

جئت مكانك، ورفع كفه التي تشبه قفازات «اليسبول» متساعداً لصدغي، فيما
قال صابره متعجباً: «... قال «الآء» قبلها، فغضض نعمون كفه وايتسم. قفزت
فرحاً، واثرت في إلهامها وأساساً علامة الانتصار.

لستطيع إليها الصديق الغالي سكت كل ما كنا نخفيه من أغنيات...
تسطينة، «أصابع» الميلة بالغموض، «الطريق» القادمة في عجل، والاصدقاء...
مقهى بيروت... واليوسفور... ودينا الطرفان...

كنت ألتأسف لشبي وأحد دائمه، لو كنت رجلاً لاستمتعت بهلصة ممك في إحدى
هذه القلبي، لكنني امرأة! وكان مجرد سروري أنا وأنت على «الطريق الجديدة»
نحو مبنى الاندازه بسباب القنطرة، يثير التساؤل والشكوك:

- من تكون؟ حبيبته؟

ولأحد كان يصدفني حين أقول إنك صديقي

«صديقي... الحب العادي يموت يا ناس...»

من يفهم ما كان بيننا؟ من يفهم ما كنت أقول؟

ألم أقرأ وجع؟

ما معنى أن أكتب لك، ما معنى أن أوجهك عبر هذا البيضاء.. أنا الهارب دائماً من
شوقي إليك، ثم تقول: «لا لغة تقول شوقي» ما الذي يقول الشوق في أركان؟
الصمت؟ أم ما تحزنه الذاكرة؟

بحضرتي وجع في تلك الصبيحة للترغلة في السنوات.

ما بك؟

أنا تصدقي؟

لكنني دائماً أصدقك؟

من شهرين فقط وجدت الحجر المصري الذي أمني عليه روايتي، كنت فصلًا
كبيراً مص التغب والفرق والخوف معاً، عدت الباصرة من الفصل لأجد الأوراق
أسام مدخل العمارة، بعضها يلهم بها الريح، وبعضها يجلس عليه والذي
وأصدقاؤه وهم يلعبون «الضامة».

صمت باليكاء عليك، ولكنني انفجرت ضاحكة فجأة، هم يضحك، وهم يبيكي، على

أنا..

فاصة من الجزائر تقية في بيروت.

الحد الحامي والعشرون - يناير ٢٠٠٠ تونس

صديقان

فضيلة الفاروق*

رأي للث، وأصلت الحديث.

- «والذي رجل كبير في السن، وقد فات في هذه الحياة أن يتعلم
«الفقه» إنه يعرف علاقتي القوية بالشوق ولهاذا نقادى
كومة الأفراف البيضاء، وأخذ للكتابة ظناً منه أنها استخست.

كنت تصدقني لأن والذي مثقف وكنت أقول لك:

- لا تصدق هذه الأكسوبة، إنه ديكتاتور مثل أي رجل عربي
آخر له بنات

أجد الثقة في أسراج كل ذلك الآن ورسالتك بيدي، لكنني
لا أعرف أن أرسم لك شكل الغربة حين لم أعثر هنا على صديق
مثلك

استسلم ما غنته ماجة الرومي للأمة سعاد.. «كن صديقي».

فلا أراك إلا أنت تترجم تماماً ما بداخلي:

- إذا كانت الامرات بحاجة إلى أصدقاء فكيف بنا نحن؟

أغض عيني استصاها ما قلت. وأقول

ألف..

هل تعرف؟ ذاك الذي أشرت مقولة

«البعيد عن العين بعيد عن القلب» مخفي، جداً فيها هي

المساكن تجعلني أفكر مثلك:

«كان من للفوضى... وكان...»

كنا متخفين عن أنفسنا ما يحدث للآخرين وللوطن قلت لك ذات يوم:

- «أشعر أن عمري لن يطول إلى الفد.

فصحتك على سنانجي ثم ناديت «هشام» من قسم المحليات وقلت له

- «إحك لها الحكيمة، أثبت لها أن عمر الأشقاء يطول وراح «هشام» يسرد قصته مع
صبي السجائر، بأسلوبه الملعج بالبراءة:

- «لم أفره أنه إلهامي صغير، انشريت منه عليه «ديهم» ودرست معه ما زنا عن
أحوال السوق كما يدرس مع الأطفال، وقال لي إنه يتأبني عبر نشرات الأخبار
ويغيرني جيداً، شكرته مسروراً، ثم دعته له ثمن عليه السجائر، وأهنيته باقة من

أزهار الليموزة كانت بيدي، وبعد يومين اختلقت طاولته من قرب مبنى ثانوية
بن باديس، وأخفيتني هو، وقد عرفت أنه أطلق النار على شرطي يقطن بالبورج، أريده

قتيلاً وفراً.

- «هكذا بكل بساطة؟ (قلت له)

- هذا ما حدث.

- «أعدت أرهاقي صغيراً أزهار «ميموزة»؟

- يا لصبيد.

- «وقال لك إنه يعرفك جيداً؟

هز كتفي وزم شففتي دون أن يجيب فأفترنا ضاحكين كذا نبيل خوفنا بالسفرية

من أخبار اللوت، ونعش تحت البلل بمظلات وهمية... نعش حتى السام!

هل تعرف ما فعلته بي تسطينة؟

ما فعلته أنت بي بالضبط!

ستسال السؤال مرة أخرى، وإن أخبرك شيئاً جديداً ستذكر حين كنت أخبرك عن

قصة حب «مجنونة».

- «أحب... أحب... بكاد جنتني

وقد فتحت عينيك من الدهشة، وأنا تخيلات شيئاً من الفرع في صوتك وأنت تقول

لي

من هو؟... من يكون؟

فقلت لك وأنا اتخصم الشري الذي أريده في عيتني:

- «أمن مطوف... لا أحده سواه في هذه الفترة؛ يومها عرفت...

لكن بقيتاً أصدقاؤ!

«المدينة كالاصحاب .. كما .. المدينة التي ..
تغرق في القومس وفي الحياة»

يعقوب الحبيسي
أجزم أنه لن يمر هذا اليوم دون أي شيء
(ساحكي) الانارة التي تضحك كاعباد
الميلاد، روائح الارصفة المخلطة ببصاق
التجار .. السمراوات المنتشرات على
امتداد الشارع ما بين مطرح والحيل
الشعالية، الحلاقون الفلبينيون
ياوداجهم المنقطة وشفاهم الرطبة،
بيوت العازبات في (يتي) المجمعات التي
تقوح وسط القرم، المتاجر المليئة بأنواع
التبغ والمجلات المزركشة .. الاندية
الشواطيء .. المثقفون .. الصحف
الوطائف المكيفة.

هكذا بدت مسقط لعقوب الحبيسي وهو
يهمس الحينة الحلومي بمفهي الليل،
ويقيم برأسه المشتعل أنه لن يرجع الى
ولايته الرتمية بعيدا (كسمرة النوق)
ينهب البيد والخرفان ودوامات الجح.
«لا يجب الشوارع القرابية الصماء ولا احاديث العريان ولا مذابح يوم
العيد ويكره القليظ المله بالشوك ورائحة الرطب».

وكان يعقوب في المقهى يتصفح الجريدة وينتس وراءها كلما شاهد
أحدا يعرفه وكثيرا ما كان يتلصص من اعل الجريدة ليرى ما يحدث
في طاولات المقهى من احاديث وقهقهات ومواعيد حتى ظن الهندي الـ
(فورمن) وهو يتأمل يحذر أنه أحد المخبرين الذين يصومون بالمقهى
بين الجن والأخر.
وأنه ليس عاديا على الإطلاق .. فاقترب .
شاي .. عصير تازج .. لحمه راش

— ساندويتش روبان لا راس ولا رجل
انزل يعقوب الجريدة ووقعت عينه على فلبينية كانت تعير الشارع
الخلفي للمقهى وما إن نهض ونفض دشتاشته قليلا وسرح شعره
بالمشط الصغير الموجود في جيبه باستمرار حتى غابت الفلبينية في
غمرة السيارات والأبواق التي كانت تدلع لسانها بصرخات انجليزية
مكسرة «هي .. هالو .. كد ايفنتج» غضب يعقوب وركل الرصيف
وركب سيارته ثم انطلق تاركا الفلبينية والمقهى والساندويتش كان
يعقوب يقود سيارته باتجاه شاطيء القرم يسارا حيث تكون الحركة
فالشاطيء مقسوم إلى جزء قليل مضاه وآخر معتم والجانب المضاه
قليل أن رجلا غنيا من مكان ما قد تبرع به وبما أن الجانب المضاه كان
ملبثا بالرياضيين ولا عبي الكرة فضل يعقوب الجلوس على كرسي

★ قاص من سلطنة عمان.

هذا

علي الصوافي *

ججري بهوار متواقف الميبارات
وقرش عينيه على اتساعهما في الممران
الفاصلة بين الشاطيء وقندق
(الانتركونتيننتال) حيث كانت مخابيه
الرومانسيات الليلية إلا أن ضحكة
تشبيه عسلة اينة ادارت عينيه الى
الجانب الآخر من الشاطيء حيث خرج
من وسط العمدة اثنان أحدهما كان
يرتدي (شورتا) وقمصا فضفاضا
والآخر كان لا يرتدي إلا ازارا الى
تصيف الركبة.

— من ؟
— يعقوب ؟؟
— اووه

فاستدار ورعى بنفسه بين الحشائش
والاشجار القريبة من المواقف وكنه
لم يسمع وطل محتشبا أن اسرف
هذا اللاد يذكرهما بامتياز وان كان لم
يرهما منذ تسع سنوات على اقل تقدير

إلا أنه مازال يذكر تماما انهما أكثر من يهلف بهما أبوه.
«يا ليتك لو تكون مثل أولاد الحامدي والله بشي في شوارع النجاة وما
حد يقدر يتركك»

أحيانا يشمر يعقوب بأن والده أسوأ شيء من عليه منذ لحظة ولادته
تلك السفيرة المتفاهية التي كان يحملها والتي كانت أحد اسباب
هروبه الى مسقط يزاحم الارصفة بسيارات أصبعاته التي كان
يستعمرها من حين الى آخر.

لتذهب يا أبي أنت وللعمونون معك الى حيث لا يعلم مكانكم أحد سوى
الحامدي الذي يكون معكم هناك قحت ايعدجيل وأكبر بيلة في القرية
(كثرة البلدية).

نهض يعقوب من بين الحشائش وأرتقى في سيارته وهرب.

وفي اليوم التالي وتعيدا الحادية عشرة صباحا (بالجركنج) فرا
يعقوب على صفحة الاعلانات بجريدة الوطن التالي
لحريحي الثانوية العامة فرص وطبيعة جيدة
لحامون ساؤون نجارون حمالون
تبعت السير الثانية على العنوان التالي

ش ع م

ه ب ١٢٣

ر ب ٤٢٤

وفي الصفحة القابلة على مساحة نصف عمود قرا

تعم أسرة الحامدي

المعور له بإذن الله سالم بن راشد الحبيسي

بعد أن

ثرفانتى ولتين المدينة

الزيرين بوشى *

بشاعة عمارات مستحدثة
وقيسارية من براريك سوق
الملابس المستعملة أو «قلب
شقلب» بالتعبير الطنجاوي،
يمسح قائد لامانتشا الساحة
عساه يتلقى جوابا. صمت. الوقت
ظهيرة. لا جواب. الاهالي ربما هم
بسببات القيلولة «لاسييساه
التوسطية ينعمون».

وحيدا يتوسط دون كيخوطي
«معركتة». أعزل إلا من هواجسه
وتكهنااته وأحلامه المريضة
بالانتصار. جيشه الوهمي ربما
أبتي هو الآخر بعادة قيلولة تبقى
أهم من أي نداء للمعركة.

«فلما هذا الاصرار يا دون
كيخوطي على إقلاق هدوء مدينة لا تتنازل عن قيلولتها
بسهولة. وإن كانت جيوش تيمورلنك الفاشمة على
الأواب؟» يسأل سانشو سيده بسخرية خبيثة، ويضيف
بخبت الطف: «فلينعم الاهالي بسببات قيلولتهم وعلى
ثرفانتس ألف سلام».

يصله صوته. والصورة؟ سانشو خادمه وهو أدري
بملاحه مهما تعاقبت ما تعاقبت من حقب وتغيرت ما
تغيرت من أزمان وأجيال. لا ليست ملاحه تلك
التقاطعات المرمية المحفورة بدقة على وجوه التماثيل
الرومانية المترتبة قمة الهرم القرميدي لواجهة مسرح
ثرفانتس الامامية. مهما عاثت فيها ظروف التعرية
وسنوات الاهمال الرسمي فسدادا، فلن تخدعه، ملاح
سانشو يعرفها وتعرفه. هي ملاح خادمه منذ أن وعي
بوجوده الذي أهده إياه العظيم ميغيل ديث رفاقتس. ما
هذه إلا ملاح تماثيل تقضي ما قدر لها من أيام الانحطاط
بعد أمجاد ليالي عصرها الذهبي.

شياطين أضحت التماثيل، في انغراس لا يقل شيطنة
من شبح سانشو الساخر من سيده. سخرية أحالت

دون كيخوطي بصارع
طواحين رياح الشرقي؛

يقف دون كيخوطي وقفته
الطلية أمام بناية مسرح تحمل
اسم من شكله من كلمات
وصور خلقته الورقية وأطلقه
في الخيال الانساني رمزا
لحارب مهزوم في معارك
وهمة. أمام البناية الآيلة
للسقوط، يقف دون كيخوطي
مشمولا بعواصف رياح
الشرقي وقد صارت أعنف في
الظهيرة كعادتها كلما حلت
ضيفا غير مرغوب فيه على
طنجة. الحروف اللاتينية
المشكلة للعبارة الاسبانية Gran

Teatro Cervantes «مسرح ثرفانتس الكبير» مرفقة
بسنة التقدين ١٩١٣، تتراءى له في زوايا الشرقي كما لو
كانت طواحين هوائية تنذر بمعركة جديدة من حربه
الوهية الطويلة التي لا ولن تضع أوزارها.

التماثيل وقد عبثت بها الكسور والشقوق، منصوبة في
أعلى الهرم القرميدي لواجهة المسرح الامامية لا تزال. في
هذه الاثناء وقد فعلت رياح الشرقي بمزاجه ما فعلت،
تبدو له وكأنها أصنام عدوانية لخادمة سانشو الذي
اختار هذا الزمن الرديء لإعلان عصيانه وتمرده على
سيده.

واجهة «مسرح ثرفانتس الكبير» ذاتها، بقسيفسائها
الأخذة في التشوه وربما الاندثار، تدفع دون كيخوطي
الواقف أمامها في ذهول، لتجاوز وضعه السليبي،
والاستجداء بشخصيته المستبصلة دوما في قتال طواحين
لامانتشا الهوائية «المعركة لا محالة قائمة، يصرخ دون
كيخوطي صرخته العسكرية متوسطا ساحة حاصرتها

* قاص من المغرب.

الاستعدادات الدون كيخوطية للمعركة الى هزلية من هزليات كومبيدي دي اللارتي، والقائد العسكري «العظيم» الى مهرج يبيكي ولا يضحك، في مجابهته للمحمية للفرار، في مقاومته لرياح الشرقي المزمجرة، متروك لحاله ككتبة في خضم هذه الهجمة التتارية العاصفة بالمدينة وذاكرتها. متروك لعزلته هو دون كيخوطي. لقدرة لقدر يتقاطع وقدّر هذا المسرح اليتيم المتخلى عنه بقرار بلدي قاس عام ١٩٧٤. حتى سانشو الخادم الوفي. ها هو ذاك يتنكر لسيدته متحايلا على هويته الثرفانتسية، وقد وصل الصراع المضمول بغضبية الشرقي العنيفة، ذروته فلا داعي للبحث عن سانشو، فهو لا محالة روح تتناسخ في هذه الاصنام الشيطانية الساخرة من دون كيخوطي/ منا جميعا/ من زمننا الرديء المحكوم بالجشع الجاهلي لاولي الامر وذوي النفوذ من مدثي النعمة وأغنياء الصدقة الجدد.

من يكون التنين في نظرك؟

أقدم أم يتراجع؟ التردد سوسة تنخر عزمته. المعركة لا محالة قائمة. لكن الزاد والعقاد. وذاك للعين سانشو المتخترع بساذجة الاتباع الذين صاروا أسياد هذا الزمن اللقيط؛ فهل يندب دون كيخوطي حظه المتس؟ أم يفوض أمره لثرفانتس صانعه وهذا المصير المأساوي المرتبط بعبثية تصديه لعدوان المجهول.

يخرج دون كيخوطي درعه، إذانا بدخول المعركة. مهما يكن من أمر، فهو للقتال منذور. وتمرد سانشو وتقضيل جيشه الوهمي الاستمتاع بالقبولولة على المعركة، لن ينالا من عزيمته، كيف لا وغضبة رياح الشرقي تنذر بانبعثات التنين المنكمش على بعضه، متحيناً الفرصة للانقضاض .

«ومن يكون التنين في نظرك؟» يسأل سانشو بخبثه المجهود.

«التنين : تناسل وتكاثر، يجيب قائد لامانتشا وقد انشغل بارتداء درعه اللامعة تحت أشعة شمس ما بعد الظهيرة.

«وتناسل وتكاثر؟ تلك حال الانسان الذي أصله تراب وإليه يعود قائدنا المغوار» .

«لا يا خادمي المتورد. الذي أصله تراب بالفعل هو الياجور. وبالياجور يصنعون العمارات. وبالعمارات يبيضون الاموال المندسة، وبالاموال المبيضة تنتعش

البنوك، وبالبنوك يتفاهم الفقر. وبالفقر يتناسل الجهل. وبالجهل يتكاثر الجهلة. والجهلة يتربصون بالمدينة، بذآكرتها، بكل جميل فيها. يمسح ثرفانتس هم متربصون. هل فهمت الآن من يكون التنين؟».

سؤال أطلقه دون كيخوطي وترك وراء ظهره صداه يتلاحم ورياح الشرقي العنيفة المتفجدة بصغيرها في هذه الساحة المقفرة، ترجل مقتربا من البناية الموصودة بوابتها القضبانية. «هل الأمر يتعلق بسجن؟ أترامح حكموا على ثرفانتس بالموت التدريجي؟ أم هو إعدام بالتقسيم، في انتظار أن يستجمع التنين ما لديه من همجية؟»

متسائلا حائرا، وقف وقفة ميتهل كما لو كان في تاهب لولوج مجيد. فكر قليلا : للتمدن أكثر من صفة. وللتنين اسم واحد. إنه ميدوزا Medusa المعروف في الميثولوجيا الاغريقية بمنظر مميث. يرأس تكسوه بدل الشعر النعابين. وكل ما ومن وقع عليه نظره ينقلب الى حجارة. نظر الى البنائيات المستحدثة مؤخرا والتي تجثم على صدر طنجة خانقة انفاسها، كما لو أنها تنين له لسان بملالين النعابين المتدلية من شعره في نهشها الوحشي لذاكرة المدينة.

سحب البوابة القضبانية الخضراء وتقدم بخطوات متصوفة زاهد، الى أن توسط الفناء. رفع عينيه الى اعل حيث اللوحة الرخامية الصفراء المؤطرة بموزايك الأزهار الخرافية، ذات الاحرف الاسبانية الزرقاء، والتي اعطت جدارية نائقة لكهنة الاغريق وهم في رقصاتهم يصلون لإله الخمر ديونيزوس. فهل يشاركونهم طقسهم الديني من أجل ثرفانتس حتى يحفظه الاله من نظرات التنين الخبيثة المتربصة بالمدينة؟ أم يستنهض ذلك البطل المثل رأسه من اعل اللوحة الرخامية.

قناع إغريقي أم رأس بطل؟ لا يهم. يتأمله له، يستحضر دون كيخوطي البطل الاسطوري بيرسيوس Perseus، لم لا؟ إن لفني بريق عيني هذا القناع شرارة أمجاد بيرسيوس وهو يقطع رأس التنين الخرافي ميدوزا مخلصا محبوبته من بطشه قبل أن تؤثر فيها نظرات التنين فتقلب الى حجارة.

فمن يتصدى للوحش ويخلص طنجة من تنين الحجارة؟

الريالية السورية في بيت شعر للمتنبي

محمد علي شمس الدين *

على الرغم من أن هذا المقال ، لا يقتصر فيه البحث على «الريالية السورية في بيت شعر للمتنبي» ، بل هو يبحث في معنى الصورة في الفن على العموم ، والشعر بخاصة ، قديما وحديثا ، وتطورها من خلال نهاذج شعرية متنوعة ، إلا أننا تكريما للمتنبي ، أثرنا الإبقاء على العنوان ، مختصا به دون سواه ، على ما في ذلك من مفاجأة لمن يعرف شعر المتنبي وخصائصه في الشعر ، وهي أبعد ما تكون عن الريالية .

«نعم وعنده ، وتحدث عن موسيقى الفك ، ومنه أرسطو في كتابه «الشعر» وأفلاطون في «المائدة» ، فهما يقولان على الصورة في فن الشعر ، وهي لدى أفلاطون ، بنت المخيلة ، وتدخل كعنصر من عناصر تمثيل الواقع أو مثلا .

والصورة ، كإداة من أدوات الشاعر ، قديمة جدا . وهي تدخل في الوصف والتشبيه والاستعارة . وكانت ملتصقة بالمحسوسات البصرية ذات الأشكال والألوان ، ولم تصل لمرحلة التجريد الصوري ، من جهة ، وللتأليف الصوري من جهة ثانية ، إلا مع تطور الفكر والمخيلة البشريين ، والتجارب الشعرية . ترى امرئ القيس الجاهلي يبدأ معلقته بتشبيه الليل بوج البحر المترآكب المتعاقب عليه لكي يتقبله ، ثم يستعمل له صورة جمل كبير يغطي بصلبه ، ويردف أعياه وينوء بكلثله . . . هكذا يتحول الاحساس الذاتي للشاعر بالهم ، الى صور محسوسة مترادفة متوالية من بحر وصحراء معا وربما أضيفت صور السماء والنجوم والرمال وخروائب الديار الى صور الشاعر في جاهليته . كما أضيفت صور المعالم المدنية فيما بعد ، ليبقى الإطار العام للصورة في خطة الاساسي ، وحدود المصدر والفرع ، خسيلا .

والمتنبي قال بيتا واحدا فريدا في الشعر ، من الف عام خلت على وجه التقريب ، ولم يقل هو مثله في سائر شعره ، ولم يقل سواه مثله أيضا ، ولعله في هذا البيت ، استبق زمانه بأكثر من ألف عام ، في تأليف صورة سريالية في الشعر ، لم تعرف مثله سوى العصور الحديثة .

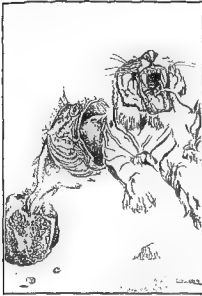
ونقصد بالريالية السورية ، إدخال عنصر السريال ... Le Surriel — في تأليف الصورة ، والصورة على أنواع ، فإسما أنها مرتبطة بالصوري كفن قائم بذاته وعناصره ، ذي تاريخ غربي وعالمي معروف ، وتظهر سمات فيما يسمى اصطلاحا بالفن التشكيلي . وهو فن حديث العهد عربيا ، قياسا على عراقلته في أوروبا ، وتنوعه في المآل ... أو أنها (أي الصورة) ، جزء من تركيب مشهد سينمائي أو تليفزيوني أو مسرحي ، أو هي عنصر من عناصر نص أدبي (قصيدة أو قطعة نثرية أو قصة ... الخ) . فقد كان فيثاغورس اليوناني ينظر الى الشعر ، قديما ، على أنه هندسة صورية ونغمية في آن ، أي أن القصيدة ليست سوى تركيب ضروري بإيقاعات وأوزان محددة . وكان يقول إن الكون برمته ليس سوى

* شاعر وناقد من لبنان

تليل التجريد ، بل قليل التحوير . فاصمل الانطباع للصورة في الشعر أصل بصري وحسي ، وبقي هذا الأصل ضاغطا على النص الشعري بهذه الصفة ، حتى العصور الحديثة ، حيث طرأ تغير جوهري على معنى الصورة ودورها من خلال الاختزال والتحوير ، كما من خلال التجريد والتزيين . فالتناقض من الانطباعية الى السريالية مر بمراحل كثيرة . ولعبت عناصر المكان وسحرته (كالصحراء مثلا) أدوارها الفاعلة في هذه النقطة ، إضافة للدور الأهم والأكثر حسما وهو تحرير المخيلة من أسر الواقع ، والتجاوزها للحلم كبديل عن الواقع . فيما هو فوقه أو بعده .. فعل السريال (Le Surriel) (للفارق الواقع) محل الواقع (Le Réel) ، وحل الماييد التاريخي (اليتاتاريخ) محل التاريخ .

إن المخيلة السورية هي المحرك لحوال شعراء كثر حديثين ومعاصرين ، وهي تضاهي الغريزة اللغوية في صنع النص الشعري ، من «دغاران إل يو» الاموريكي ، حتى «فارسيما لوركا» الاسباني ، وصولا لادونيس «العربي» وسواهم . يقول لوركا في إحدى قصائده «العر يدق دقوة» ، ويصور الكنيسة الجالسة على الأفق وهي تدمد «كعب منقلب على ظهره» ، وغالبا ما يجسد لوركا الصور في قصيدته ، أو يجاورها مجاورة سحرية ، وربما تركها لتقاطعها الذاتي : «تحت القمر الأسود / وفرن ناز طويل» ، وهو يضرب على كافية مضارب الحس . الغرب البصري لتوزيع الكتل ، مثل قوله : «المركب في البصر / والحصان على الجبل» تحت القمر الفجري / الأضياع تنظر إليها / وهي لا تنظر الى الأضياع» .. والمغرب اللوني من الحس البصري : «عيناها خضراء / صوتها بنفسي» أو كقول «خضراء / هكذا أبدا أحبك خضراء / السريخ خضراء / الفصون خضراء / لصا أخضر / شعرا أخضر / وعينين من فضة باردة» ..

وتبدو لدى لوركا الصورة أحيانا قارعة «قلبي ينزف مثل نبع» ، لكنه يبقى واقفا دون الصورة السريالية أو التركيب السريالي للصورة .



ولو التفتنا بقلعة طويلة المدى والمكان، الى مشهد صوري يبتكره الشاعر اللبناني حسن عديله، لراينا السريال يتخلل من خلال تشكيل سحري طفولي، ما يوقنا في الدهشة الشعرية، فيقول في «الدنارة».

«طائر في الجو / لكن طاية في الجو / لكن جدتي في الجو...».. فهذا الشيء الذي يصوره الشاعر ويقول مباشرة إنه «له» : «هذا الشيء لي» ويسميه العالي ، هو هذا السحر التصويري بالذات ، الذي يبدأ بطائر في الجو، ينقلب فجأة الى طاية في الجو، لكنه في النتيجة ليس سوى الابداع في الجو. فالخيلة الصورية هنا هي مخيلة تشكيلية سريالية بامتياز.

مثل ذلك الشاعر العماني سيف الرحبي ، في مجموعته الشعرية المصادرة له حديثاً بعنوان «يد في آخر العالم» فالصورة المجسدة والهائلة التي يمنحها العنوان للبعد البشرية وهي تنتشر الى آخر العالم، تذكر بسريالية سلفادور دالي المفضحة، حيث في إحدى لوحاته، حصان ينطلق من نافذة مفتوحة في أعلى برج، واتجاهه في الفضاء، ينطلق على صورة بوق. كذلك الرحبي ، في الديوان نفسه ، استناداً جوهرى على الصورة التشيعية المفضحة والفاسية في تقديم القصيدة . من ذلك مثلاً صورة «الباشق» الذي يرسمه في مقطع من قصيدته الأولى، وهو منقش على السلاخف والأسماك والقيعان البحرية المتلمعة ، وفي الكهوف والخلجان، ثم تراه يحتوي الفريسة «ويلتهم الفضاء كخريس» كما يقول. والباشق ، سيد الجوارح ، مشرد، أو بصورة مشرد في النص الشعري الرحبي، ومسافر بين جزائر زرقاء ونيران عجر مندلعة في «مسودة أفق».. ألقى خرائط عصبية بصواسق والأملاك محتقنة، فاشقيدنا الصورية الملمعة للأمكنة وعناصر الطبيعة تحقق النص بحركة وروح من الهياج، وهي نتجة مع كيفما اتجه.. «مع العواصف القادمة من بحار الهند باتجاه بحر عُمان للتأخض لقلاع الفرس وأنشاهد الرعاة المنحدرين الى قرب الأفلاج».

واضح أن موسيقى السرد الشعرية متأتية من تماهلات الصور الوضوحية، بل البدائية، الطالعة من محلية المكان (عُمان) الذي ينتسب

كمفجر للمخيلة ، أو مطلق له من عقابها. وإطلاق قوى المخيلة ، أطلق في آن ، اليد واللغة لريادة ما لا يحد ويحصى وما لا يخطر ببال بشر في أفاق.

ستل بابايو بيكاسو: لماذا لا ترسم اليد البشرية مثلما رسمها رافاييل؟ فأجاب : «لاني قادر على أن أرسنها تماماً كما رسمها رافاييل ، فإنني حر في أن أرسنها كما أريد».

هذا التحرير لقوى الداخل، كما يقول جورج حنين في وصف لأصل السريالية، أو الغور على كنوز الداخل، حدد النقلة الهائلة من الواقعية الى اللاواقعية، حيث العالم الوحيد الحقيقي هو العالم الذي نخفيه لا الذي نعيشه. فالصورة الحقيقية ليست الصورة الكائنة ، بل تلك التي لم تكن .. الصورة المصنوعة أو المبتكرة، فالشعر يقول حنين «هو أداة التحدي الأكبر» ومن خلال أسرارها الاسطورية يتعلم الشاعر أن يضحك في القبور، يستخدم الحلم سلاحاً ضد تماسة الواقع، فالعالم إذن ، هو أساس التحول الكبير الذي لحق بالصورة التشكيلية والصورة الشعرية معاً. إذ انهما ظهرتا في الصور الحديثة، مقترنتين اقتراناً كبيراً. إنها حركة برونشون واليور و سار وأرنتو وبيكاسو ودالي معاً. كما أن حركة جورج حنين في مصر وفرنسا اقترنت برسوم كابل التلسماني ورمسيس ويوان وأنجيلو دي رين وسوامح. تنتظر الى صورة من صور سلفادور دالي

إليه الشاعر، (عُمان بجبالها وبحرها وأفلاجها ومدنها)، فالكتابة التي هي كتابة بالصور لتصورات الامكنة تعود لآلاتها الشديدة والصناعية.. متأتية من أصل مشهدي لا أنها تعود، من ثم، فتتشكل في رأس الشاعر، أو «المسافر» في اقاليم عديدة وبلاد شاسعة حتى كأنه مشرد كوسمبوليتي من مسقط الى تايوان حيث بقايا عنابر وعناصر من عصافير وطيور .. فيجر العذمان، في بلاد الهند فالحى اللاتيني في باريس فبالاسكتندرية .. المنارة والبخور.. فنحن هنا أمام ذاكرة شعرية صورية، تتدافع الى الامام وإلى الوراء وفي مكانها (محليتها) وفي كل الاتجاهات ويقود الشاعر مركبته الشعرية (يده) من أصل الأمكنة، حيث الابداع العظيم، والتشوير يرخي غصونه ، وألقى الصيف بدأت تجوالها الليالي في ضوء القمر نحو ناطحات السحاب أو الارصفة أو دهاليز الكهوف.

النقلة الجوهريه والتاريخية الحاسمة التي خضعت لها الصورة في النص الابداعي التشكيلي والشعري، هي تلك النقلة التي انتقل فيها الفنان أو الشاعر من التشبّه بالمشهد أو تذكره، الى تخيله أو تأليفه بحرية مطلقة، وبلا شروط موسيقية في حيزي المكان والزمان والأبعاد.. بل نكاد نقول بقدرة تغييرية تصل به الى الهذيان أو الجنون. لقد انتقل الفن بالصورة من الذاكرة الصورية الى الخيلة الصورية. هنا تدخل المعنى السريالي

الوزن الخفيف، ومطلعها
«صلة الحجر لي وهجر الوصال
نكساني في السقم نكس الهلال
فغدا الجسم ناقصا، والذي
ينقص منه يزيد في بليالي»

ثم يصف بعد ذلك مسيره وأصحابه في
الصحراء نحو ابن المبارك طلبا لرفده، وبيت
القصيدي في بحثها هو البيت التالي الذي يصف
فيه المتنبي هذا الموكب السائر في الصحراء،
يقول

«نحن ركب ملجن في زي ناس
فوق طير لها شخوص الجبال»

والصورة مؤلفة، بقليل من الايضاح، من
العناصر التالية

- ركب: أي جماعة راكبة في صحراء، ممن
الركب؟

- ملجن: أي من الجن فادغم الشاعر الكلمتين
لضرورة الوزن إنما الجن هنا في زي ناس،

- يستعبد الشاعر فيقول الجماعة تركب
الطير (فوق طير)، إنما الطير لها شخوص
الجمال، فملغما الجن برزى الناس، كذلك الطير
لها هيئات الجمال.

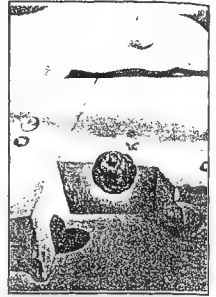
حسنا.. فلنتنظر في هذا التشكيل الصوري
السريري الخرافي المفعود في بيت شعر واحد
مؤتلف يجمع عناصره، فمأذونى؟ تكلفي
ريشة رسام مبدع ليتمثل صورة المتنبي
بتشكيل لا أحسبه يقل عن صورة سلفادور
دالي آنفة الذكر، وما نريد اضافته هنا هو أن
هذه الخيلة السريالية الصورية لبنت المتنبي
إنما هي وليدة عبقريته المصراة التي ملأ
فيها الشاعر وسط خيالاتها وأشباحها
وجنّها.. فهي جزء من عبقريته المكنان، على ما
نرى، ولست ادري إذا كان المتنبي على وعي
تمام بما صنع في هذه الصورة، إذ هو فيها،
غيره في سائر شعره، حيث يتفرد بأنه شاعر
حكمة عربي عظيم، وصاحب فلسفة في القوة
ونظرة للانسان الكامل المنطوي على الحكمة
والشجاعة معا، سبق بها نيتشة بمدّة طويلة،
فهو في جوهره أبعد ما يكون عن السريالية.

مستدقة على صورة حبال صغيرة تنتهي
للاسلاك ببعض الصورة: هناك خيط (وهو
امتداد لطرف من أطراف الفيل) ينغرس في
البحر، وآخر ينغرس في ساق المرأة النائمة
العارية وثالث في أقصى المشهد من جهة
اليسار، ورابع في كتلة عن يمين الصورة على
شكل تمثال أو ما يشبهه، مما يؤمن التوازن
العظيم بين أجزاء الصورة.

الفيل صغير جميل مائي وضاحك.. كأنه القدر
الخرافي الضاحك من قسوة الافتراضات
المتوالية والممسك بأطراف اللعبة بخيوط
ممتدة من قوائم.. ألوان الفيل مائية بين أزرق
وأبيض ورمادي على العموم، وهي هادئة بل
ساهرة... في حين أن ألوان الرغبات المفترسة في
كل من السمكة والتمرين والبندقية هي حمراء
قرمزية.. تغدو صفراء مخططة بخطوط
سوداء في التمرين، مع شدة قرمزي. أما المرأة
العارية النائمة التي نحوها تنجيه الرغبات
المؤجبة، وفوقها يضحك الفيل المائي الملق..
فبالألوان الشافة الزهرية.

حسنا هذا هو التأليف الصوري السريالي الفذ
اللوحة سلفادور دالي. وهي باختصار، منطوية
على تأليف صوري لخيالة الرسام، عناصر من
أبعد عناصر التشكيل، لجهة ترواكتات الكتل
والألوان والخطوط والفكرة.. ما يوحى
بملاقات الافتراض في الحياة.. من النبات
للمسكة للحيوان للمرأة العارية.. واللعبة
التشكيلية كلها ممسوكة بخيوط ممتدة في
قوائم فيل مائي ضاحك معلق في أعلى الصورة،
لعله القدر، أو ما هو أقصى منه وأبعد.. هكذا..
هكذا.. الآن، علينا الوصول للمتنبي، منطلق
اليحث ووعده، فمأذونى قال هذا الرجل حتى
استدعى منا عمل البحث والمقارنة وبهجة هذا
السفر في الصورة؟

لقد قال المتنبي بيتا فريدا من الشعر، كما
سبقت الإشارة.. ولم أجد ما يشبهه في ديوان
الشاعر بكامله، كما لم أجد ما يشبهه في الشعر
العربي على العموم، حتى المصور الحديثة..
والبيت ورد في قصيدة للمتنبي قالها في مديح
عبد الرحمن بن المبارك الانطاكي... وهي على



مقاطع من لوحة سلفادور دالي

(١٩٠٤ - ١٩٨٩)، وهو سيد السريالية في
الفن التشكيلي الحديث والمعاصر بلا منازع،
فمأذونى.

تبدأ اللوحة من جانبيها الأيسر، من كوز رمان
مشقوق جزئيا (سقطت منه حبتان)، وطلع من
شفة المكشوف أو اندلع - سمكة قرش مفترسة
فتحت عينها وفمها بشكل واسع، وطلع من
فمها، أو اندلع أيضا، نمر بتعابير هائجة
مفترسة، بجانبه نمر آخر بنفس التعابير
المفترسة، مندفع نحو امرأة نائمة عارية
ومستلقية على ما يشبه خريطة مجسدة لجزيرة
في مياه. واتجاه النمر المفترس، تمثيلا للرغبة
المفترسة، موجه نحو ذراع المرأة من خلال
بندقية تنطلق من فكي النمر وينتهي رأسها
غارزا في لحم المرأة الشفاف.

يتشكّل في الصورة انطلاقا من كوز الرمان،
مرورا بالسمكة فالتمرين فالبندقية، قوس أو
نصف دائرة، يستدير فوق المرأة النائمة على
سطح، ويحانها كوز رمان آخر، تغير فوقه
نراشة صغيرة.

فلذا انطلقت في الصورة الى قسمها الأعلى، فوق
قوس التمرين والسمكة والرمان، وجدنا فيلا
أصفر حجما من النمر، مطلقا في سقف الصورة
بما يشبه قطعة قماش، وتقتصر من قوائم
(يديه ورجليه) خيوط أو خطوط مستطيلة

الرموز الدينية عند السياب

وليد صالح الخليفة *

قديم:

الحديث عن الرموز الدينية في شعر السياب يضطرنا للتحدث عن المنابع والموارد التي استلهم منها الشعر العربي الحديث موضوعاته ورموزه وقضاياها بما في ذلك الأساطير العربية والعالمية والإشارات الدينية أيا كان مصدرها والمعتقدات كيفما كانت توجهاتها.

لا أحد يشك في أن الشعر العربي وخاصة الحديث منه قد عرف من الموروث الثقافي، سواء العربي منه أو العالمي ووظفه بطريقة فنية بهدف إحياء الرسالة التي ينهض بها وتبليغ المضمون الذي ينطوي عليه، ولا يكاد ديوان من الشعر الحديث يخلو من الإشارات والرموز الدينية والأسطورية التي يتم اقتباسها لبث مضامين معاصرة من خلالها.

والعودة إلى تلك الرموز والاستقاء منها إنما هو رجوع إلى المنابع الأصلية للتجربة الإنسانية وقد لجأ شعراؤنا إلى الأساطير اليونانية والبابلية والآشورية والفرعونية وإلى الكتب المقدسة فخلعوا منها وجعلوها سيلا فنيا للتعبير عن خواطرمهم ونفوسهم. وقد زودتهم التوراة والإنجيل والقرآن بموضوعات وتجارب جاهزة ينطلقون من خلالها للتطرق إلى المفاهيم التي يدورون بسطها والأفكار التي ينشدون عرضها، بالإضافة إلى تقوية البناء الفني للقصيدة.

ويرى أنس داود أن الشعر «ينظر إلى الكتب المقدسة، وإلى ما جاء فيها من قصص، وبخاصة ما أزدحم به التوراة من حكايات مثيرة، وما في صلب المسيح من مثيرات فنية، وما في عصيان ابن نوح لوالده — في القرآن — من تروء ودلالة على الاعتداد بالذات ... فالظنرة هنا لا صلة لها بالقداسة الدينية، كما لا شأن لها، حين تتعامل مع التاريخ، بالحقبة التاريخية» (داود، بلا تاريخ، ٩٢-٩٣).

والواقع أن هناك دخلا عقيقا بين ما هو أسطوري وما هو ديني، أي بكلمة أخرى بين الأسطورة والدين. وفي هذا الصدد يقول عاطف جودة نصر دينيغسي بادي: «ذي يده أن

نعترف بصعوبة الفصل بين الأسطورة والدين، فليس من السهل أبدا أن نقرر أيهما أسبق ظهورا، حيث انبثقت الأسطورة مغلقة بالدين، كما نشأ الدين ملفوسا بطابع أسطوري».

(جودة نصر، ١٩٧٨، ٢١).

وعلى الرغم من التوجه الحاد للشعر العربي الحديث نحو التجديد، فهو في رأي إلياس خوري قد احتفظ بنبذة تراثية وكأنه يريد عبر شوره إثبات هويته. فليس صدفة أن تأخذ اللغة الصوفية والرموز الصوفية هذا الحجم في الشعر المعاصر. فهي إلى جانب ظواهر أخرى:

الأسطورة، الرمز التاريخي، الرمز الواقعي، تحصل في جانب منها محاولة تأكيد الذات لحظة الخروج من ماضيها. (خوري ١٩٧٩: ١٩٩).

والسياب شأنه شأن غالبية الشعراء العرب المعاصرين تكثرت في شعره الإشارات الدينية

بسبب ما تحمله من شحنة رمزية من ناحية ولكونها تمثل ركنا من أركان الثقافة الجمعية من ناحية ثانية.

٢ - الرموز الدينية:

يمكن تصنيف الرموز والإشارات الدينية لدى السياب على الشكل التالي:

١ - إشارات مباشرة:

ونعني بها تلك التي تظهر في قصائده بصورة صريحة ومباشرة أيا كان مصدرها ومعظمها يعود إلى الدين الإسلامي والدين المسيحي.

ب - إشارات من الدين الإسلامي:

في بعض قصائد السياب ينسحب الموضوع الديني على القصيدة بأكملها، كما هو الحال في قصيدته المعنونة «ليلة القدر» التي كتبها سنة ١٩٦١ وقراها في المكتبة العامة بمدينة «الزبير» لإحياء تلك المناسبة. وكذا في قصيدته «مولد المختار» المكتوبة في نفس السنة، والتي يقوم فيها بمدح الرسول الكريم ويدعو إلى انقاذ المسلمين من ظلم وتسلط المستعمرين والمحتلين لالأراضي العربية في فلسطين والجزائر وأرجاء أخرى من العالم الإسلامي.

وفي قصائد أخرى يقوم السياب بإيراد

إشارات دينية سريعة،

مع أنها تتقارن بعمق

دلالاتها وقوة إيحائها.

ففي قصيدته «إمام

باب الله» يتوجع

الشاعر إلى الخالق

مخاطبا إياه، قائلا

«منطرحا أمام بابك

الكبير

أصرخ في الظلام

استجبر:

يا راعي النمل في

الرمال

وسامع الحصة في

قوارة الغدير

أصبح كالرعود في

مقاوير الجبال

كأمة الهجير.



اتسمع النداء؟ يا بوركنت، تسمع.

وهل تجيب إن سمعت؟

صاكت الرجال

وساحق النساء أنت، يا مقجع

يا ملك العباد بالرجوم والزلازل

يا موحش المنازل

* أستاذ جامعي من العراق يقيم في إسبانيا.

منظرًا أمام بابك الكبير
أجس بانكسارة الظنون في الضمير
أثور؟ أغضب؟
وهل يتور في حملك مذنب
(السياب ١٩٧١: ١٣٥-١٣٦).

ويتغير الموقف في قصائد أخرى ليتحول إلى
الاستجداء وطلب العفو والمغفرة راجعاً أن
ينفذ الخالق الإنسان من الظلم والتعسف. ففي
قصيدته المعنونة «النبوة الزائفة» يقول:

قد أغضب الآثمون الإلهما
وحق العقاب!

فيا قبضة الله يا عاصفات
ويا قاصفات ويا صاعقة
الزلزلي ما بنه الطغاة
ببرائك المحلقة!

(السياب ١٩٧١ ج ١٥٨-١٥٩).

وفي نوع ثالث من القصائد يظهر السياب أو
الشخصيات التي تبرز في تلك القصائد تظهر
صبورة ومستسلمة للقدر، راضية بالصير
الذي تولد إليه باعتباره اختياراً وتتفينا
لإرادة الخالق. وهذا ما نجده في قصيدته
«سفر أيوب» وإن كانت شخصية أيوب
توراتية، غير أنها شديدة الحضور في الموروث
الإسلامي. يقول في تلك القصيدة:

ذلك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألي

لك الحمد، إن الرزاي عطاء
وإن الصبيات بعض الكرم.
ألم تعطيني أنت هذا الظلام
وأعطيتني أنت هذا السحر؟
فهل تشكر الأرض قطر المطر
وتغضب إن لم يبعدها الغمام؟
شهور طوال وهذا الجراح
تمرق جنتي مثل المدى

ولا بعدد الداء عند الصباح
ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى.
ولكن أيوب إن صاح صاح:
لأ الحمد، إن الرزاي لأ ندى،
وإن الجراح هذاي الحبيب
أصم إلى الصلبر باقائها،
هدايك في خافقي لا تغيب،
هدايك مقبولة... هاتيا!

(السياب ١٩٧١ ج ٢٤٨-٢٤٩).

ويجرب في هذه القصيدة ليس خاضعاً لمصيره

وقدرة فقط بل إنه يبدو سعيداً بتلك الهدية
الخاصة التي يمنحها له الخالق. والبررة
الصوفية تغلب على كامل القصيدة، والتي
يقول عنها الناقد محسن أطيح إن السياب
«كتب هذه القصيدة التي هي ابتهاج ودعاء،
ولحساسات متصوفة ولغة زاهدة»
(أطيش ١٩٨٢: ٢٠٢).

ونفس هذه المشاعر تتكرر في قصيدته «قالوا
لأيوب» والتي هي عبارة عن حوار، يقول
فيها الآخرون لأيوب إن الرب قد تخل عنه
وأصابه بيلوى المرض. غير أن أيوب يرفض
هذه الفكرة لظنه بأن الإنسان نفسه هو سبب
البلاء، وإن أمه بالخالق كبير بأن يفكر له
ويغفو عنه ويشفيه من علته.

وأشارات السياب التي تعود إلى أصلها إلى
الدين الإسلامي تظهر في الكثير من القصائد،
وقد استخدمها الشاعر بدوافع مختلفة، ففي
قصيدته «في المغرب العربي» تظهر منارة
مزينة باسم الله والرسول. غير أنها مفطرة
بالغبار وهي موضوع احتقار وأزدراء الغزاة
والطامعين.

وفي قصيدته «العودة لجيكور» المبنية على
ثنائية الحياة والموت، يورد الشاعر إشارة إلى
المعتقد الإسلامي الذي يفاده أن العنكبوت قد
نسجت خيوطها على مدخل الغار الذي اختفى
فيه الرسول عند هجرته من مكة إلى المدينة
ليأهم المشركين الذين كانوا يطاردونه
وينوون قتله.

ولا نعدم إشارات جاهلية أو ما قبل إسلامية
ورد ذكرها في القرنين، مثل ذكره لسات
والعزى، الألهة التي يستخدمها في قصيدته
«بورسعيد» لتجسيد الطغيان والذل الذي
يعاني منه العرب على أيدي غريمه.

وفي قصيدة أخرى بعنوان «خلا البيت»
يوحى الأذان بالحزن والموت، وذلك عندما
يتخيل الشاعر موكب دفنه، قائلاً:

«خلا البيت لا خفقة من نعال

ولا كركرات على السلم،

وأنت على الباب ريع الشال

وماتت على كرمه المظلم:

تألشت خطى موكب الدافئين

ومن مسجد القرية المعتم

تأوى كما رف فوق السفين

شراع حمزين،

أذان (هو الله باق، وزال

عن الأرض إلا): الله أكبر:

وفي قهره اهتز، كالبرعم

إذا الصبح نور
دفين... وأصغى: أنين الرمال
وتهبدة النخل ينمس والليل أقم
وفي بيته الآن-خل العويل
ونزع التامى وتذب النساء»
(السياب ١٩٧١ ج ٦٠٢-٦٠٣).

ج- إشارات من الدين اليهودي والمسيحي:
تكثر في شعر السياب وتتعدد الرموز
والإشارات التي ترجع في أصولها إلى الدين
اليهودي والمسيحي. غير أن أكثر الشخصيات
تكراراً هي شخصية السيد المسيح، والذي
يظهر عادة كما هو وارد في الإنجيل والقرآن:
المدافع عن الحق والعدل والمنقذ للبشرية
ففي قصيدة بعنوان «مقالة الضياع» يقول
الشاعر:

...

كان المسيح بجنته الدامي ومثزه العتيق
يسد ما حفرته السنة الكلاب»
(السياب ١٩٧١ ج ٢٧٠).

وفي قصيدة أخرى بعنوان «المسيح بعد
الصلب» ينصهر الشاعر مع شخصية المسيح
ليتحول إلى إنسان ملؤه الصلاح والخير، إذ
يقول:

حينما يزهو الثوب والبرتقال،

حين تمتد «جيكور» حتى حدود الخيال،

حين تحضر عشا بني شذاها

والشموس التي أرضعتها سناها،

حين يجف حتى دجاها،

يلبس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها،

قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا

قلبي الأرض تنبض قمحها، وزهرها... وما
نميرا،

قلبي الماء قلبي هو السيل

موته البعث: عجا يا يأكل».

(السياب ١٩٧١ ج ٥٨٠).

كما أن هناك إشارات إلى بعض معجزات
المسيح كمعجزة إحياء الموتى. ففي قصيدته
«دنيا» في عام ١٩٥٦ يشير إلى بعث «العاززة»
حين يقول:

«العاززة قام من النعش

شخوب العاززة قد بعثا

حيا يتأقظ أو يمضي...»

(السياب ١٩٧١ ج ٤٤٠).

وإذا كان في هذه المرة يستعير اشارته تلك
ويستخدمها بدافع التشبيه الساخر، لأن
«شخوب» كما بين الشاعر في هياش
القصيدة، هو عامل الأسمنت الذي استأجره

الغروبويون ، فظواهر بالموت وحملوه في
الحنش شهيرا بالجيش «الذي يقتل العمال»
كما قالوا ، ثم قام ماشيا حين سقط الحنش.
والشخصية الأخرى التي تظهر مرارا في
العديد من قصائد السياب هو شخصية
«قاييل» ، وهو الإبن الأكبر لآدم وأخو
«هابيل» . وحسب رواية التوراة فإن الرب قد
فضل ضحية «هابيل» على ضحية أخيه
«قاييل» ، فأنشأ هذا الأمر في نفس هذا الأخير
كل نوازع الشر من غيرة وحسد واتبع سيل
الخداخ والغدر فقتل أخاه وصار رمزا لقاتل
البشرية . وقضى حياته مطاميه الرأس
حسب سفر التكوين وعاش مشردا كعقاب لما
أقترعه من جرم . (بيريث ريويخا ، ١٩٨٤ :
١٠٦).

ويقوم السياب باستعارة هذه الشخصية من
مصادرهما الدينية القديمة ، بما عمله من
شحنة رمزية وإيهام بالشر وبوظفها في
العديد من قصائده مثل «المخبر» و«الموسم
العصياء» و«حفر القبور» و«فجر السلام»
وغيرها.

والجريمة التي اقترفها «قاييل» يقرنها بنو
البشر كل يوم مرات ومرات . وفي قصيدة
«الموسم العصياء» يقول :

...
قاييل أخف دم الجريمة بالأزهار والشفوف
وبما تشاء من العطور وابتسامات النساء
ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء
عصياء كالخفافش في وضع النهار ، هي المدينة ،
والليل زاد له عماء .

(السياب ١٩٧١ ج ٥١٠١) :
د - إشارات غير مباشرة
وهذا النوع من الإشارات الدينية في شعر
السياب موفور ومتعدد . وفي تلك الإشارات
يخس القاريء بأن الشاعر بشكل واع أو
بصورة غير واعية يورد صورا ومعاني قد
تكون مستقاة من مصادر دينية . وليس
بالضرورية أن تكون تلك الصور والمعاني
مطابقة للأصول التي استلهمت منها ، إذ قد
نجد هناك نوعا من التواصل المبهم أو غير
الدقيق بين الجانبين . ففي قصيدة «حداائق
وفيقية» شبه لتصوير القرآن للجنة ، حين
يقول :

«لوفيقية»
في ظلام العالم السفلي حقل
فيه مما يزرع الموتى حديقة
يلتقي في جوها صبح وليل

وخيال وحقيقة
تمسح الأنياب فيها وهي تحري .
مقلات بالظلال
كسلال من ثياب ، كلوال
سرحت دون حبال .
كل نهر شفة خضره في دنيا صحيفة
ورقيقة
تمطى في سرير من شعاع القمر
زنبقي أخضر ،
في شحوب داعم ، فيه ابتسام
مثل أفق من ضياء وظلام
وخيال وحقيقة»

(السياب ١٩٧١ ج ١٢٥٠١ : ١٢٦)
ومن الإشارات غير المباشرة التي يستعين بها
الشاعر هي مسألة الانبعاث ، هذا المفهوم الذي
يكرر لدى غالبية الأديان التوحيدية ، ومنها
الاسلام . وتقول الباحثة ريتا عوض عن ذلك
« بأن القرآن قد أعاد تأكيد نموذج الانبعاث
الهاجع في السلاوي الإنساني ، خصوصا في
سورة الكهف والشرح التي تتلوها ، حيث
تكررت أسطورة الموت والانبعاث ورموزها
وتأكدت غلبة الحياة على الموت» .

(عوض ، ١٩٧٨ : ٥٢)
وفي قصيدته «رسالة من مقبرة» والتي
يخصصها للمجاهدين الجزائريين يقول

السياب :
«من قاع قريي أصبح
حتى تنن القبور
من رجع صوتي ، وهو رمل وريح :
من عالم في حفري يستريح ،
مركومة في جانبيه القصور ،
وفيه ما في سواه
إلا ديب الحياة ،
حتى الأغاني فيه ، حتى الزهور
والشمس ، إلا أنها تدور
والدود نخار بها في ضريح .
من عالم في قاع قريي أصبح :
لا يتأسوا من مولد أو نشور !»

(السياب ١٩٧١ ج ٢٨٩٠ : ٢٩٠)
٣ - طبيعة الشخصيات :
إذا انطلقنا من وجهة نظر الأديان التي تضع
نظما وشروطا للتصرف والسلوك الإنساني ،
وتتقن طبيعة التعامل بين الأشخاص فإن
بإمكاننا أن نقسم شخصيات السياب بناء على
ذلك على الشكل التالي :

١ - شخصيات ملتزمة ومعتلة :

وهي تلك التي تظهر في تصرفاتها وتعاملها
مع الآخرين نوعا من الالتزام وتمثل لتعاليم
الأديان السماوية ولا تتجاوزها أو تنزع عن
إطار القيم المتعارف عليها سواء بدافع احترام
المبادئ الدينية أو بالالتزام بالفقيوس
الاجتماعية المفروضة .
ففي نبرة اليمية تلير الرحمة يستعطف الشاعر
أو إذا شئنا الشخصية التي يخلقها في
قصيدته «في غابة الظلام» ، يستعطف الخالق
ويطلب منه الرحمة ، وإن كانت نبرته تلك
مشوبة بشيء من التوتر ، إذ يقول :

...
أليس يكفي أيها الاله
أن الغناء غابة الحياة
فصنع الحياة بالقتام ؟
تجربني بلا ردى ، حطام :
سفينة كسيرة تطوف على المياه ؟
هات الرهدي ، أريد أن أنام
بين قبور أهل الميخرة
وراء ليل المقبرة
رصاصة الرحمة يا إله !»

(السياب ١٩٧١ ج ٧٠١ : ٧٠١)
ونفس هذه النبرة أو الروج نجدها غائبة في
قصيدته «رثاء جدتي» والتي يظهر فيها
الشاعر مستسلما لقدره خاضعا لمصره
معتلا لإرادة الخالق الذي حرمة من جدته
والتي كانت بمثابة أم رؤوم له . وهو يقول في
ذلك :

...
أيها القبر كن عليها رحيما
مثلا ريت اليتامي بلين
أيها القلب هل تلام شالي
والتي تفعل الذنوب يميني
لا تلمني فلست قد علم الله
أرد القضاء لو يأتيني ؟
(السياب ١٩٧١ ج ١٠٢٠ : ١٠٢٠)

ب - شخصيات خارقة أو منتهكة :
ومثل هذه الشخصيات هي ربما الأكثر
ظهورا في شعر السياب . وتتميز بكونها لا
تلتزم بملك النظم والمبادئ والقيم الدينية
التي تحدثنا عنها من قبل . وقد نجد على
تسميتها شخصيات سيابية لكثرة تكررها
وخصائصها ضمن شعر السياب . إنها
شخصيات فريدة ، رهيبة ومرعبة أحيانا .
وهي أكثر شخصيات السياب أهمية من
وجهة النظر الدرامية . إنها تصور الحياة

ببشاعتها وقسوتها من خلال الواقع الاليم الذي تنتقله . ومن الأمثلة التي يمكن أن نعتز عليها شخصية «المخير» في قصيدته بنفس العنوان. وهذه الشخصية تعيش من عمل لا اخلاقي يتناقض مع السلوك الطبيعي والاجابي للانسان، إنه إذ أنه يراقب الآخرين ويتجسس عليهم ويؤذي لهم الشر ويوزع ويربهم بذور التفرقة وينشد مدامهم:

فأنا ما تشاء: أنا الحقير
صباغ أحذية الغزاة، وبيع الدم والضمير
لظالمين. أنا الغراب
بقتات من جثث الفرائخ. أنا الدمار أنا الخراب!
شفة البني أعف من ثلبي، وأجنحة الذباب
أنقى وأدفاً من يدي، كما تشاء... أنا الحقير!
لكن في من مقلي، إذا تبيتا خطاك
وتقرت غايت وجحك وأرتعاشك.. أبرتين
مستجبان لك الشراك
وحواشي الكفن الملتصق بالدماء، وجمرت
تروغان رواقك إن لم تحرقاك!

نفس الحقير
أضيقته لها فيقر، سأقتنيه الى السعير.
أنا ما تشاء: أنا اللئيم، أنا البغي، أنا الحقود
لكننا أنا ما أريد: أنا القوي، أنا القدير
أنا حامل الأخلاق في نفسي، أقيد من أشاء
بظلمن من الحديد، وأسبيح من الجنود
ومن ألباه أخرن . أنا المصير، أنا القضاء.
الحقد كالنور في: إذا تلهب بالوقود
- الخير والقسطاس - أطفيء في وجوه
ألهات
تورهن، وأوقف الدم عن ثدي المرضعات

(السياب ١٩٧١ ج: ٣٢٨، ٣٤٠)
غير أن شخصية «حفار القبور» في القصيدة التي تحمل نفس هذا العنوان هي أكثر بؤساً وشقاء وإثارة للرهيب، على أنها تثير مشاعر متناقضة تتراوح بين الاستهجان والطف، والقبول والرفض لأنه من ناحية ضحية للحاجة، ومن ناحية ثانية يتطوى على روح شريرة ونفس قاسية، وهذه الشخصية هي الأخرى فريدة وناادرة، إنه يسأل الله ويحلف بالسؤال بأن يموت بعض العباد لكي يكسب رزق يومه، أو أن تقع حرب طاحنة تأتي على الأخضر واليابس، حتى يتمكن من العيش برفاه ولتدر عليه حرقته رزقا وغيثا. ولا يهم بعد ذلك من من الناس يكون مصيره الموت سواء الكبار أو الصغار، الأطفال أو العجائز. وهكذا تصبح للإنسانية ولحب الذات اليد الطولى في تسلسل أحداث القصيدة،

ولسان حال «حفار القبور» يقول:

«...
وعلام تنعب هذه الغربان، والكون الرحيب
باق يدور .. يعج بالأحياء: مرضى جاتين
بيض الشعور كأعظم الأموات.. لكن خالدين
لا يهلكون؟ علام تنعب؟ إن عزرائيل مات!
وغدا موت، غدا أموت!
وهز حفر القبور
يميناه في وجه السماء، وصاح: رب! أما تثور
فتبد نسل العار.. تحرق بالرجوم المهلكات،
أحساد عاد، بأعة الدم والحطايا والدموع؟
يارب .. ما دلم الفناء
هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!
ساموت من ظمأ وجوع
إن لم يمت.. هذا المساء إلى غد بعض الأنام،
فاقت به قبل الظلام!
يارب .. أسبوع طويل من كالعالم الطويل،
والقبر خاؤه، يغفر الغم في انتظار.. في انتظار،
ما زلت أحفره ويظلمه الغبار...»

(السياب ١٩٧١ ج: ٥٤٦، ٥٤٧)
وكما يرى فربان ما يمتناه حفر القبور منافع
لروح الأديان السماوية التي تدعو إلى حب
الخير للآخرين. وإذا أخذنا الدين الإسلامي
كمثال فإننا نجد بأن هناك الكثير من الآيات
والأحاديث النبوية التي تدعو إلى هذا المبدأ.
وقد أكد الرسول على ذلك بقوله: «لن يؤمن
أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب نفسه».
وتستمر القصيدة، وفي آخر النهار يظهر
نمش فينبعث الأمل في قلب حفار القبور
ويدفن الميت ليتوجه نحو المدينة بحثاً عن
الطعام والشراب واللهم. غير أن قمة المناسبة
تتحقق عندما يقوم في اليوم التالي بدفن جثة
ويكتشف بأنها لابنة الهوى التي عاشها في
الليلة الماضية . وهكذا فإنه بعد أن يقبض
أجره يكون قد استعاد نفس النقود التي كان
قد دفعها لها لقاء مضاجعتها.
ومن خلال القصائد التي استشهدنا بها
والكثير غيرها، نرى بأن الموت بكل أبعادها هو
الموضوع الجوهري والخيط الرابط لدى
السياب. وتشير ريتا عوض في دراستها
للجادة عن أسطورة الموت والانبعاث في
الشعر العربي الحديث إلى أن «الموت كان
قصيدة السياب الكبرى. وقد عاشت هذه
القضية على مستويات عدة: الفردي والقمي
والحضاري والانساني
(عوض، ١٩٧٨: ٩٤)
والسكان شخصية أخرى كثيرة الظهور في

شعر السياب، وهو الآخر يبقى خارج إطار
القانون الأخلاقي للدين الإسلامي . وتظهر
هذه الشخصية بشكل مكثف في القصيدة المار
ذكرها . وهو أيضا مثل المومس ضحية
الظروف الصعبة.

«...
كل الرجال؟ وأهل قريتها؟ أليسوا طيبين؟
كانوا جياها مثلها هي أو أيها.. بائسين،
هم مثلها.. وهم الرجال.. ومثل آلاف البغايا
بالخير والأطيار ينجحون، والجسد المهين
هو كل ما يملكون هم الخطوة بلا خطايا
وهم السكارى بالشروع كهؤلاء العابرين
من السكارى بالخمر.. كهؤلاء الفاجرين بلا
فجور
الشابدين.. كمن تضاجع نفسها.. ثمن العشاء
الدافين خروقه بالية الجوارب في الخدام،
يتسامون مع البغايا في العشي على الأجور
ليوفروا ثمن الفطور!»

(السياب ١٩٧١ ج: ٥٢٨، ٥)
٤ - خسارة :
وكخاتمة لبخشنا المقتضب هذا، يمكننا أن
نقول إن دراسة أعمال السياب والبحث
المواصل فيها للوقوف على ميّزاتها ودلالاتها
الأكثر بروزاً يؤكد لنا بصورة لا تقبل
الجدال بأن هذا الشاعر الرائد، شائه شاعر
شعراء جيله الأوائل، قد استخدم برعي تام
أشارته ورموزه الأسطورية والدينية وأجاد
أيما إجادة في ذلك، خاصة وأنها وفرت له
القلب الفني الجاهز والتجربة الانسانية
المتكاملة. ولنا أن نشير إلى عصر التسامح
وروح الاحترام التي يتميز بها في تعامله مع
رموز الأديان الأخرى، غير الدين الإسلامي
الذي ينتمي الشاعر إلى ثقافته ومجتمعه.

المراجع:
١- لطيف حسن (١٩٨٢). دراسة نقدية للظواهر الفنية
في الشعر العربي المعاصر. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
٢- بريت رويجا (١٩٨٤). فامرس الدومز والأساطير
نار نشر، كوكوس، مدريد، ط١.
٣- جودرة نصر، عايط (١٩٧٨). الرمز الشعري عند
الصوفي. دار الاندلس، دار الكندي، بيروت.
٤- خوري إلياس (١٩٧٩). دراسات في نقد الشعر. دار
ابن رشد، بيروت.
٥- دارود، أنس (بلا تاريخ). الأسطورة في الشعر العربي
الحديث. منشورات النشأة الشعبية للنشر والتوزيع
والاعلام، بلا مكان.
٦- السياب (١٩٧١ و ١٩٧٤) ديوان بدر شاكر السياب
.. دار العودة، بيروت.
٧- عوض، ريتا (١٩٧٨). أسطورة الموت والانبعاث في
الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، بيروت.

قصة [الملك شهریار وشهرزاد] في التحليل النفسي

شريف بموسى عبدالقادر *

إزاء حكاياتها ، لينتقض عليها دون رحمة أو شفقة فيلحقها بألاخريات، ومع كل هذا، فإن «شهرزاد» تحاول أن تخلص نفسها وبذات جنسها من الموت، وفي الوقت نفسه تخلص الملك من هذا الكره والانتقام.

الملك يرمز إلى فرد خاضع كلية لـ «الهو»^(١)، وهذا لأن «الأناء» بعد خيانت عميقة وخطيرة ، قد خسرت قدرتها على السيطرة. مع كل ذلك فعل «الأناء» إن تحمي الذات من الكبت المدمر التي ترمز إليه في القصة، الخيانة الزوجية التي يقاسي الملك منها، وإذا لم تتم «الأناء» مهمتها تصبح عاجزة عن توجيه حياتها^(٢).

من هنا يحق لنا أن نتساءل فيم تتمثل هذه الخيانت الخطيرة والاحباطات العميقة لـ «الأناء» الملك والتي جعلتها غير قادرة على السيطرة على شخصيته؟ هل تتمثل في اكتشاف «شهریار» لخيانة زوجته؟ أم أن الأمر أبعد من ذلك؟..

إن الملك لم ير زوجته تفخونه مع عبد أسود فحسب، بل رأى أشياء أخرى وترسخت في ذهنه مجموعة من الاعتقادات تمثلت في:

١ - بعد وقوع الخيانة وخروج «شهریار» مع أخيه خارج المدينة بحثاً عن السلوى والعزاء، رأيا المرأة أسيرة العفريت تفخونه وهو نائم على ركبتيها وقد شاركا في هذه الخيانة تحت التهديد، ولم تكتف

المرأة بذلك بل «أخرجت لهما من جيها كيسا وأخرجت لهما عقدا فيه ٥٧٠ خاتما». وقالت لهما، اصصبا هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي من غفلة قرن هذا العفريت^(٣). وطلبت منهما خاتميها لتضعهما في العقد مع الخواتم الأخرى. ثم استشهدت بابيات

لا تزال حكايات «الف ليلة وليلة» تثير الإعجاب في مختلف أنحاء العالم. فهي لم تفقد جاذبيتها رغم مرور العصور والأزمنة، وقد ربط الكثير من الدارسين بين سر جاذبيتها ونماذجها وبين الأسباب الاجتماعية والسياسية... ولكن يحق لنا أن نتساءل: ألا يمكن أن يرتبط سر خلودها بالجانب النفسي من شخصيتها؟ ولعل هذه الحكايات - وخصوصا قصة الملك «شهریار» و«شهرزاد» تلمس دوافعنا النفسية الدفينة وتحاول أن تفسرها لنا مقدمة لنا في الوقت نفسه بعض الحلول لهذه الدوافع المعقدة. ومن هنا فإننا نجد أنفسنا منجذبين إلى قصصها، نحن وكل من يقرأها في الحاضر أو المستقبل لأن الدوافع النفسية الأساسية (غريزة البقاء - غريزة الجنس - غريزة العدوان...) لا تتغير بمرور الزمن، ولعل هذا هو سر خلود هذه الحكايات وسر انتشارها في العالم وعدم فناءها.

شخصيتين محوريتين: الملك - «شهریار» وابنة الوزير «شهرزاد»، رجل وامرأة، ذكر وأنثى. وهاتان الشخصيتان تلقتان - كما تصورهم الحكاية - في لحظة خطيرة جدا ومهمة كذلک، إذ أن كلا منهما - عند لحظة الالتقاء - في أوج قلقه وعزلته، وبعبارة أخرى كل من هاتين الشخصيتين يعيش أزمة وجود وبقاء.

فـ «الملك» «شهریار» يكره كل النساء ويريد أن ينتقم منهن وليست لديه أية رغبة في العيش بعد احباطاته الخطيرة نتيجة الخيانة الزوجية.

بينما «شهرزاد» تخاف من الموت المترص بها عند كل لحظة، وهو يصاحبها عبر ألف ليلة وليلة، ينتظر أية بادرة سأم أو ملل من الملك لإزاعها أو

ومن هذا المنطلق، سأحاول أن أقرأ هذه الحكايات - وبالتحديد قصة الملك «شهریار» و«شهرزاد» - قراءة نفسية وأدرسها وفق منهج التحليل النفسي. إن أول شيء يلفت انتباهنا هو أن قصة الملك شهریار وشهرزاد، تبدأ بقصة شخص ينجو من الموت بفضل روايته لمجموعة من الحكايات. ونجد هذا الموضوع يتكرر في كامل «الف ليلة وليلة» إلى درجة تثير التساؤل عن دلالة ذلك. ففي الليلة الأولى مثلا، تصادفنا قصة «الشيوخ الثلاثة» حيث يهدد عفريت بقتل تاجر لكنه سرعان ما يعفو عنه بعد أن يستمع إلى الحكايات العجيبة الثلاث التي رواها الشيوخ فيحقق دم التاجر ويعفو عنه. ونجد هذا الموضوع يتكرر كذلك في حكاية «الحمال مع البنات» وحكاية «العبد والخليفة هارون الرشيد وجعفر البرمكي» في الليلة التاسعة عشرة.

إن أول ما نلاحظه في القصة الأم التي تفتتح سلسلة «الليالي» هو وجود

* أستاذ جامعي من الجزائر.

شعرية لتدل على صدق ما نقوله من أن الخداع والغدر من شيم المرأة وخصوصاً في الجانب الجنسي منه.

لا تأمنن إلى النساء

ولا تلقن بهن وهن

فرضا هن وسخطن

معلقن بفروجهن

يسلين ودا كاذبا

والغدر حشو ثيابهن

بحديث يوسف فاعبر

متحذرا من كيدهن

أو ما ترى ألبس

أخرج آدم من أجلهن (٤)

ملاحظة نراها مهمة في الاستشهاد بهذا المقطع الشعري من طرف أسيرة العفرية. إذ إنها بهذا الاستشهاد تمارس نوعاً من الضغط أو التأثير على الملك وذلك بتسيخ وتأكيد صدق ما نقوله من غدر النساء وخيانتهم (٥).

وهذا ما حدث فعلاً، بعد ذلك مع «شهریار» حين استمع إلى استشهاده الشعري ورأى ذلك واقعاً أمامه على الرغم من حرص العفرية الشديد وبطشه وقوته.

٢ - عنصر آخر أوردته القصة، جاء ليرسخ قناعة الملك بأن كل النساء خائفات. وهذا العنصر يتمثل في المكان الذي حدثت فيه الخيانة أو معصية أسيرة العفرية. فالقصة تروي بأن المكان كان عبارة عن «شجرة» في وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر المالح،

(٦) فالشهد أو المكان الذي حدثت فيه المعصية هو المشهد نفسه الذي رسمه الفن الإسلامي الشعبي في لوحة «آدم وحواء والشيطان» وجعله إطاراً للمعصية الأصلية (٧).

إلا أنني أرى عنصراً آخر يضاف هنا ويتمثل في عنصر الماء وما يمله من دلالات ورموز. فالقصة تحكي عن ارتكاب للمعصية عند «شجرة» في وسط مرج عندها عين ماء (٨).

إن الماء يرمز إلى «الحياة والاستمرارية» (٩)، وهو يرمز إلى أصل الحياة من ناحية أخرى لقوله تعالى: (وجعلنا من

للماء كل شيء حي) (١٠).

فارتكاب المعصية من طرف أسيرة العفرية عند عين ماء يحيل إلى عدة دلالات منها:

- إن الماء هو أصل الحياة، ولهذا فإن ارتكاب المعصية عند عين الماء يرمز إلى أن هذه المعصية هي أصل المعاصي أو أنها المعصية الأصلية الأولى في الحياة والتي ارتكبتها آدم تحت تأثير «حواء».

- إن ارتكابها قرب عين ماء يرمز إلى استمرارية المعصية، وهذا يعني في نظر الملك «شهریار» استمرارية الخداع والخيانة الزوجية، إذ لا يمكن وضع حد لها مهما اتخذ من أشكال المعصية والحد. وهذا ما دفع به إلى انتهاج أسلوب ارتآء ناجعاً، يتمثل في القتل المتكرر للنساء، وكأنه بهذا يحاول القضاء على استمرارية الخيانة.

إن اللاشعور الجمعي (١١)

"L'Inconscient Collectif" فلا نسان ما يزال محملاً بمجموعة من المعتقدات والصور مثل صورة المعصية الأصلية التي ارتكبتها «آدم»، وكانت سببها «حواء». فعند مشاهدة الملك لهذا المشهد أو المكان (شجرة) في وسط مرج عندها عين ماء مع اشتراكه في هذه المعصية - مثل والده آدم من قبل - وخصوصاً عند تذكير الأسيرة بخليقة آدم بسبب حواء، من خلال استشهاده بالأبيات الشعرية:

كل هذه العناصر في تصافرها جعلت «لاشعوره الجمعي» يستحضر صورة المعصية الأصلية التي راح ضحيتها آدم مثل ما هو ضحية لها في هذه الحكاية. ولعل هذا ما عزز اعتقاده بأن

المرأة هي منبع كل المعاصي، وأن ارتكاب المعصية هو طبع فيها منذ حواء وهذا يعني عدم ثقة الملك في كل النساء.

٢ - المستوى الثالث يتمثل في نص الحكاية ذاته، حيث إن قضية الخيانة الزوجية تتكرر في الحكاية أربع مرات، حدثت في المرة الأولى للملك «شاه زمان» ثم حدثت لأخيه «شهریار» وهو غائب في الصيد. ثم وقعت للمرة الثالثة تحت

انتظارهما (شهریار وشاه زمان) بينما تكررت للمرة الرابعة مع أسيرة العفرية وبمشاركتها في ارتكابها.

يقع لنا أن نتساءل عن سبب تكرار المعصية أربع مرات في نص الحكاية. والجواب يأتي من خلال استكناها لرمز الرقم أربعة وخصوصاً إلى ما يرمز إليه عند الشعوب الإسلامية:

فبالإضافة إلى أنه يرمز إلى الشمول (الكون يتكون من أربعة عناصر - الماء، النار، الهواء، التراب... السنة تتكون من أربعة فصول... في الإنسان أربعة أمزجة...) فإن العدد أربعة - يرمز إلى الأبواب المراحل الأربعة التي يجب على الصوفي أن يمر بها ليصل إلى الحقيقة المطلقة، أي حتى يصل إلى التوحد بالذات الإلهية. وهذه الأبواب هي حسب ترتيبها باب (الشرعية) ثم باب (الطريقة) ثم باب (المعرفة) ثم باب (الحقيقة).

إذا كان هذا العدد يرمز إلى المراحل الأربع التي يمر بها الصوفي للوصول إلى الحقيقة المطلقة (١٢) فما لا شك فيه أنه يرمز إلى المراحل الأربع التي مر بها الملك «شهریار» إلى أن وصل إلى الباب الرابع باب الحقيقة التي تقول بأن كل النساء خائفات والتي تستصيع الحقيقة الوحيدة لديه.

٤ - هناك عنصر آخر أو مستوى آخر يستحق أن ننوه به، وهو يتجلى من خلال أجابتنا على السؤال التالي.

لماذا كان كل من «شهریار» و«شاه زمان» ينفردان إلى حادثة الخيانة الزوجية من بعيد في المرات الثلاث بينما شاركاً فيها وكانا طرفين في المرة الرابعة؟

لا شك أن هناك اختلافاً كبيراً بين أن ترى حادثة ما من بعيد، وبين أن تشارك أو تكون طرفاً فيها. وهذا الاختلاف يتجلى في درجة اليقين وقوة الاعتقاد التي تنتج عن الاتصال مباشرة بالموضوع أو الحادثة. يتميزز اليقين بالمرء (من حادثة) إذا كان طرفاً فيها (فاعلاً فيها أو مفعولاً به). بينما هذا اليقين يكون أقل إذا كان المرء

مشاهدًا لها، بعيدًا عنها (حادثة).

لقد جاءت القصة على هذا المنوال لتعزز قناعة الملك وبقينه بخيانة كل النساء.

٥ - مشاركتها في ارتكاب المعصية لم تكن بمحض اختيارها بل فعلا ذلك تحت وقع التهديد. فالحكاية تذكر ذلك بوضوح تام «فقامت لهما وقالت لهما ارضعا ارضعا عنيفا، وإلا أنهى لكما العفريت... فمن خوفهما من الجني فعلا ما أمرتهما به» (١٢).

لم تكن مشاركة الملك «شهريار» في ارتكاب المعصية بمحض ارادته بل فعل ذلك تحت وقع تهديد المرأة أسيرة العفريت، مما يعني أن وزير ارتكاب المعصية على الأنثى فقط، وليس على الرجل وهذا ما تؤكد الحكاية. ففي المرات الثلاث لارتكاب المعصية نجد المرأة هي التي تعرض عليها وتقوم بارتكابها.

لم تحدث الخيانات الثلاث لزوجتي الملكين مع رجال أحرار، وإنما كانت هذه الخيانات مع عبيد سود. فالحاكم يعلم بأن العبد الأسود هو عبد مأمور يفعل ما يؤمر به ويطيع. فهو لا يملك من أمره شيئا مما يرسخ مع قناعة «شهريار» في أن المرأة هي الخائنة، وأن الخيانة من طبيعتها وليس من طبع الرجل.

وهذا اليقين يتعزز إلى درجة المطلق في المرة الرابعة حينما يكون الملك طرفا في الخيانة، لكن كعبد أسود مثل العبيد الآخرين في المرات الثلاث السابقة، لا يملك من أمره شيئا، يفعل ما يؤمر به ويرغم على ارتكاب المعصية تحت التهديد. فيتأكد بذلك من أن المرأة مجبولة على الخيانة مهما كان الحرص والحذر من طرف الرجل.

٦ - القصة قدمت المرأة أسيرة العفريت دون اسم أو ذكر لطيفة تنتهي إليها أي دون هوية اجتماعية، فجاء التقديم بهذه الطريقة للدلالة على أنها تحصل هوية النوع «أنثى» فقط، فتكون بذلك مؤهلة لتمثيل كل نساء العالم (١٤). مما يرسخ في قناعة الملك الخاصة بخيانة كل النساء.

إن كل هذه العناصر (المستويات) في تضافرها مع بعضها البعض عززت قناعة «شهريار» إلى درجة اليقين بأن كل النساء خائنات وأن ليس هناك من يجب فعلا. وكانت نتيجة هذا الاكتشاف وهذا اليقين أن أصيب الملك بأعمق الخيبات وأخطر الاحباطات جعلت (إنهاء) عاجزة عن السيطرة على الذات (ذات الملك) والتي أصبحت بذلك خاضعة لـ«الهو» بكل ميولاته الهدامة. فمع الممكن «أن تتحول دوافع الحب إلى دوافع عدوانية متجهة ضد الموضوع... وهنا أيضا تتصير غريزة الهمد ويصبح غرضها هو إبادة الموضوع» (١٥). وهذا ما حدث فعلا حيث تحول حب «شهريار» لزوجته إلى كره وانتقام (انتقام من الموضوع = المرأة) وتجسد ذلك من خلال محاولته المتكررة والمستمرة لإبادة الموضوع أي قتل الأنثى (النساء).

هناك شخصيتان أساسيتان تقدمهما الحكاية. شخصية «شهريار» والتي تمثل على المستوى النفسي فردا خاضعا لـ«الهو» لأن (إنهاء) عجزت عن السيطرة على الذات بسبب الاحباطات التي ذكرناها سابقا. بينما تمثل شخصية «شهرزاد» «الأناء» وهذا ما تؤكد القصة ذاتها حيث إن «شهرزاد».. قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية، قيل أنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء (١٦).

كل هذه الصفات هي منتسبة لـ(الأناء) باعتبارها مجال الشعور تنشأ أصلا من الدوافع الفطرية ثم تتفصل عنها كنتيجة للخبرة والتدريب والتعلم أثناء مراحل النمو: «طالعت كتب التاريخ وسير الملوك...» (١٧) كذلك تذكر نهاية القصة بأن الملك يتخلص من سيطرة «الهو» على ذاته بواسطة (إنهاء) تجسدها «شهرزاد» وذلك بعد مدة طويلة. إلا أن هذه (الأناء) هي بدورها خاضعة لـ(الأناء الأعلى) بدليل أنها (شهرزاد)

خاطرت بحياتها لاداء واجب ارتان القيام به: فقالت له «بالله يا أبنى زوجني هذا الملك فيما أن أعيش وإما أن أكون قفدا لبناات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يدي» (١٨). وقد حاول والدها أن يثنيها عن زمها خرفا من أن تلقى نفس مصر الأخرى من قبلها. ومع أنه روى لها مثلا عن شكل حكاية (حكاية الثور والحصار وصاحب الزرع) لتتغلب بها إلا أنها رفضت ذلك وقدمت وأجبتها الأخلاقي قبل حياتها قائلة له (لا بد من ذلك) (١٩).

يمكننا من خلال تقديم القصة لهاتين الشخصيتين المحوريين أن نلاحظ بأن في شهرزاد «أناء» خاضع «للأنا الأعلى» التي انفصلت كلية عن «الهو» الأناي وهي مستعدة للمخاطرة بحياتها من أجل اطاعة واجب الأخلاقي، ونلاحظ عند الملك «الهو» الذي حطم روابطه بالأناء والأنا الأعلى (٢٠).

من هذا المنطلق تباشر «شهرزاد» المتسلحة بـ(أنا) قوي مهمته الأخلاقية التي وهبت لها حياتها غزاة على تخليص بنات جنسها من ظلم هذا الملك وقد نحتت في ذلك من خلال وضعها خطة محكمة حيث لم ينجح الملك من الوقوع في شيكته المخافة جيدا إذ كانت تحكي - شهرزاد - له قصة مشوقة وعجيبة تفريه بسماع بقيتها إلا أنها لا تكمل البقية في نفس الليلة وهذا ما يجعل الملك يؤخر قتلها يوما بعد يوم حتى يستمع إلى نهاية الحكايات والقصص التي ترويها له. وبهذه الطريقة خلصت «شهرزاد» نفسها وبنات جنسها من الموت.

إن أهم ملاحظة نخلص بها من هذا التحليل هي أن الاغتراب يتجلى في كلنا الشخصيتين. فإذا كانت الذات السود هي عبارة عن تكامل وانسجام العناصر الثلاثة فيما بينها والتي تكون هذه الذات (الهو - الأناء - الأنا الأعلى)، فيمكننا القول بأن شخصية «شهريار» مغترية عن ذاتها أو بمعنى آخر مغترية «Alinéen» عن بعض من ذاتها. فذات

الملك قابعة تحت سيطرة «الوه» الذي حطم روابطه بـ«الأناء» و«الأناء الأعلى». بينما نجد عند شهرزاد (أنا) خاضعة لـ «الأناء الأعلى» التي انفصلت كلية عن «الوه». بمعنى آخر، شخصية «شهرزاد» هي بدورها مغتربة عن بعض من ذاتها.

إن الحكاية تقدم لنا الشخصيتين المصورتين مغتربتين عن بعضهما البعض ومغتربتين عن ذاتيهما في الوقت نفسه، مع أنه قد يبدو لنا من الوهلة الأولى أن الغتراب في هذه الحكاية يتجلى فقط في شخصية «شهرزاد».

إن بدعنا بالتحليل إلى عمق أكثر نجعل القصة تبوح بأكثر من ذلك ويتكشف لنا الغتراب الآخر وهو اغتراب شخصية «شهرزاد» عن ذاتها.

نستطيع أن نستخلص من هذا أن الغتراب في هذه الحكاية يتجلى عبر مستويين.

١ - ففي المستوى الأول نراه يتجلى في شخصية «شهرزاد» حيث أصبح خاضعاً لـ«الوه» بعد أن عجزت (أنا) على السيطرة على ذاته نتيجة لإمساكاته الخطيرة (قناعة الملك بأن كل النساء خائنات وأن ليس هناك من يحبه فعلاً) مما جعل «شهرزاد» مغتربا عن بعض من ذاته (عن الأناء والأناء الأعلى) ونحن قد فصلنا في ذلك من قبل:

٢ - بينما في المستوى الثاني، يتجلى اغتراب شخصية «شهرزاد» في:

- إن شخصية مثل «شهرزاد» تخاطر بحياتها من أجل انقاذ بنات جنسها دون الاهتمام بمصيرها وذلك فقط من أجل الواجب الأخلاقي التي اعتمدت القيام به، تدفعنا إلى ملاحظة بأن (إنامها) خاضعة لـ«الأناء الأعلى» وهذه «الأناء» انفصلت كلية عن «الوه» مما جعل ذاتها تتبع تحت سيطرة «الأناء الأعلى». فـ «شهرزاد» بذلك قد اغتربت عن جزء من ذاتها أي عن «الوه» الأناثي الذي اختفى فيها.

لأن هذا «الأناء الأعلى» المسيطر على «أنا» شهرزاد سيقيم بواجبه الأخلاقي دون الاهتمام بمصيرها المهم لديه هو انقاذ

بنات المملكة من هذا الملك القاتل.

ولعل نهاية القصة ستكون مخالفة ومختلفة لو أن خطة «شهرزاد» - والمتعلقة في حكاية القصص للملك - لم تنجح أو لو أنها لاحظت ملل الملك وسأله من حكاياتها. إذ إنها لن تدع له فرصة الصباح ليقتلها. ولعل الشيء الأكيد الذي كان سيحدث هو أنها كانت ستقتل «شهرزاد» لتتخذ نساء الملكة ثم تقتل نفسها بعد ذلك. وهذا ما نفهمه من الحكاية ذاتها حيث تؤكد «شهرزاد» ما ذهبنا إليه بقولها: «إما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يدي» (٢١).

بمعنى إما أن تنجح خطة «شهرزاد» فتعيش وإما أن تخلص بنات المسلمين من يدي الملك. والطريق الوحيدة لذلك هي قتله ثم تقتل نفسها أو يقتلها جنود الملك فتكون فداء لنساء الملكة. هذا ما كانت تنتهي عليه الحكاية لو أن الخطة فشلت. إلا أن منطق الحكاية لم يرد هذه النهاية الحزينة لاعتبارات أهمها.

١ - إن من خصائص الحكايات الشعبية أن تنتهي خاتمتها بنهاية سعيدة حيث ينجو البطل (البطلة) الخير من الموت والمصائب ويصل إلى مبتغاه وقد يتزوج في الأخير فتاة جميلة (أميرة ... ابنة ملك) ليعيشا سعيدين.

٢ - بافتراض أن فشل الخطة ومقتل الملك «شهرزاد» على يد «شهرزاد»، كل هذا لن يحل المشكلة أو القضية الأساسية التي تطرحها الحكاية (قضية ارتكاب للعصية وأن كل النساء خائنات) بل إن هذا الموت سيأتي ليضاف إلى العناصر الستة السابقة فيعزز القناعة الخاصة بخيانة جميع نساء العالم. هذا من جهة، أما من الجهة الأخرى: فلن تقتل الملك «شهرزاد» لن ينهي مسألة قتل النساء لأن هناك «شهرزاد» آخر، ما يزال يعيش ويمارس سلطته، إنه الملك «شاه زمان» إذ جعلته القصة الافتتاحية (القصة الاطار) ظلاً لآخيه، ونسخة

منه. ولقد اقتنع قناعة مطلقة - مثل أخيه - بأن جميع النساء خائنات.

فقتل «شهرزاد» لـ«شهرزاد» لن يحل المشكلة، بل سيظهر حتماً «شاه زمان» في الحكاية ليقتص منها ويكمل ما كان يقوم به «شهرزاد» من قتله للنساء، بل وربما أشد. وهذا ما لم يرده منطق الحكاية وكذلك لم يرده المدلول النفسي لها: أراد أن تحل هذه القضية حلاً نهائياً وبالتالي أن تنجح خطة «شهرزاد» وأن تعيش مع الملك إلى نهاية حياتهما بل وتنجب له أولاداً ذكراً يستمر الملك والعرش بهم من بعده.

إن القصة تصور لنا شخصية «شهرزاد» - بخضوع (إنامها) إلى (الأناء الأعلى) - تقوم بواجبها الأخلاقي الذي وهبت له نفسها، فتحكي للملك مجموعة من الحكايات هادئة إلى انقضاء بنات جنسها وحياتها من بطشه.

وهكذا بخضوعها لـ «الأناء الأعلى» سارت وفق الخطة المرسومة من أجل واجب أخلاقي وهدف سام حتى وإن كان ذلك بموجب موته من الموت.

ولعل هذا ما كانت ستفعله حتماً لو ظهر أبنى ملل عند الملك تجاه حكاياتها. إلا أن شيئاً من هذا لم يحدث، بل بدأ شيء آخر يظهر في أثناء سردها للحكايات:

فسرعان ما بدأ «هو» («Le Çe») «شهرزاد» يتحرك شيئاً فشيئاً، ويعود إلى ذات كان مقصياً عنها منذ حبة ويتجلى هذا «الوه» من خلال صد «شهرزاد» للملك حياءً صادقاً ومعاملتها تحريره من كرهه ومن انهياره ومن أحباطه. وهذا الحب هو الذي ألهمها القصص، ولعلّه هو كذلك الذي ألهمها الطريقة المثلى التي تحكي بها هذه القصص، والتي كان لها الأثر البالغ في عدم تسرب السام إلى نفسية الملك.

إن شخصية مغتربة «Aliénée» عن ذاتها، خاضعة لـ«الأناء الأعلى»، لا يمكن لها أن تقوم بمقام من يتقذ البشر ويجلب السعادة لنفسه وللآخرين،

روايات الفرية قراءة في سيرة النعيمي المقنعة

محسن جاسم الموسوي*

يقدر ما تتيح خطابات البوح والإعتراف الإسماعيل ببنية نص آيل للانقراط في كل لحظة ، فإنها تتنوع للمتحدث، المتكلم المعترف، فرصة تجميع شتات أفكاره، محنته التي تستدعي منه اطلاقتها في هذه اللحظة، وتفرغ الكائن لخليل النعيمي (القاهرة: شقيقات ١٩٩٥) يمكن أن تعد ضمن هذه الخطابات ، كما أن فيها أكثر من انقضاء لخط الكتابة السبئية ، تلك التي ولجت الاعتراف مرة واحدة، ساعية في دقات شعرية إلى بلوغ ذات المتكلم ، ومن ثم معرفة نقطة التصادم بينه وبين الخارج ، لكن هذه الكتابات ومن بين أبلغها تفرغ الكائن، لا تملطن في هذا الخارج، كما أنها تجرّه من أليه (موضوعية) كتلك التي تبنيها الروايات الواقعية، فلا الخارج يمتلك رسالته أو وضوحه، ولا للمتكلم بدعي الهيمنة على ما يدور حوله أو عنه. ومثل هذا الانقراط في داخل المتكلم، إشتراف الثقة والطمانينة وغيابهما، وكذلك تنالره وتشغليه لا يأتي عبر الكلام وحده على الرغم من أن هذا الحكي هو وجوده كله، وهذا المساء أريد أن أحكي» ولأن الإيقاع يستدرجه إلى ما هو عليه من حزن وتعدد يجتمعان عنده وعليه مرة واحدة، أضاف «أريد أن أبكي» لكن الحكي واليكي يستبدلان الكتابة عن قصد، لأن «الكتابة صامتة وبلدية»، كما يقول (ص ٧)، ففي «هذا المساء أبحت عن ضجيح» (ص ٧)، ولكن ليس الضجيح هو ما يريد، إذ ينبغي ألا يؤخذ بفق الكلام كما هو عليه، فتمتص تناقضات داخل البوح ، وهذه التناقضات هي التي تقودنا إلى هذا النص بصفته أحد أبلغ نصوص (ما بعد الحداثة) العربية، نصوص الفرية التي يبلغ فيها التشظي إقصاء. فذات المتكلم اشتات ، متناثرة «أبحث عن نفسي بين الانقراض»، وهكذا تكون الصورة متحركة، تتخزل في داخلها (الفاعل) والواقع في أن واحد، كلامها يفتأثر ، وكلامها يفقد سنده الملمطن أو الواضح أو المكتنز. أما الذي يبقى الفاعل - المتكلم وكذلك النص منفتحين دائما ضد (تفريغ الكائن)، ضد استلابه وتفريغه من الحب والواجهة والتعدد، فهو هذا الرحيل، أو البحث بين الانقراض، يبعد لملمة هذا الشتات، ومعرفة سر التصدع.

المواجهة الأخيرة، أخيراً، تلك المواجهة الحاسمة التي كنت أنتظرها منذ أول الليل (ص ٨)، ومثل هذا الاختيار سيقودنا إلى معرفة تاريخه خلال عشرين عاماً، ظن خلالها أنه بلغ نهاية المطاف وتضمن من الاستقرار كما يبتغيه بقية البشر، أولئك الذين بلغوا التدجين، وأصبحوا فطياً مغرغاً كخذلك المتقني والمرد في حملة التدجين الواسعة. لكن وعيه بمنظورات الأشياء، ظروفيها، تغيراتها، التباينات، يجعل من الصعب عليها الكتب والإدعاء، فلا اللحظة ميسورة، ولا الأمور يادية يبرر، لكي يتمكن من التفلل في داخله، أو في مكونات الأشياء والناس؛ ولكن الظلمة التي غرت الملامح والحصون، غيرت، في الآن ذاته وضع المواجهة وموضوعها. فلم يعد الأمر يثر الرغبة بالحديث ولم يعد الصمت لائقاً بالمقام (ص ٨).

هذه اللحظة الرمادية هي التي تقودنا إلى المقاربة

لكن النص يبتدي عند النهاية الزمنية للرحلة ، فتمه لحظة ضاغطة كتلك التي ينجر عنها الحوار الدرامي هي التي تستدعي منه هذا الاسترجاع، والبوح والاعتراف والكشفة والانساقفة والتعدد. ولهذا يجري تحديد هذه اللحظة التي جات لنوها بعد موراغة وتباعد: «مذ سنين وأنا أريد أن أفهم كل شيء لكن التفلل المستمر بين اللحظة واللحظة يشل طاقة الإدراك، ويصير بصيرة النقد (ص ٧)، ولا يعني اختيار الطولانياتها ، كما لا يعني مسلاحيها ضرورة، ففي اضطراب الأشياء والعالم والناس، تبدو «الحقيقة» ضرباً مختالاً لا غير، لكنها تأتي الآن بين الرغبة وغيابها، وبين الكلام والصمت، ولهذا، كتبت أريد أن أبدأ

* ناقد وأستاذ جامعي من العراق يقطن في تونس.

بين هذا النص وبين الحوار الدرامي الأحادي، كما أنها هي التي تبعدنا عن هذا المفهوم باتجاه تعيين هذا النص، بصفته أحد نصوص الفرية والاعتراب في مفهومات ما بعد الحداثة التي لا تعدو كونها وعياً بالانقراط الشامل للعائد والأنظمة.

لكن هذا الاختيار يعني القدرة على القرار، وهو فعل يضي متواطئاً ضد (التفريغ) ، ولهذا تراه يستجمع نفسه ثانية في خاتمة هذا «التفليس عن كرب» (ص ١٦٢)، ليقول عن هذا التفليس أنه كلام، وأنه معادل للحياة، ومرة أخرى يجري إعلال الكلام على النص بهذا المعنى، فالتفليس يعني أن نحيا «وأن نحيا يعني أن نستمر في حربنا التي لا تتوقف ضد تقريبنا» (ص ١٦٢). وبمثل الحوض في المساهيم، أو الانجرار وراء ما يخلق البطل من أفعال قد تبني له وجوداً، يظهر المتكلم كما هو عليه عندما يهيم رحلته بجوان موزر قبل عشرين عاماً باحثاً عن الخلاص في أوروبا، عارفاً في تلك اللحظة وهو يقضي الليل على الساحل أنه وحيد وغريب في وطنه وفي الخارج ، ولأنه كذلك أجرى مراجعته لنفسه، ليستنتج أنه على الأقل أبقي على إحساسه مهما كان ذلك مرهقاً ، فهذا الإحساس «قد يدفع بي ذات يوم إلى مسلة الفل الممتلئة» (ص ١٦٤) وهو إحساس يقاوم به عملية دفع أمثاله إلى لطيف الالماليين ، كما يقول .

ويتخذ النص في النهاية شكل المكشوفة ، التي بدأت منذ أول ليلة لاستعيد فيها تاريخه، وحياته، ومولجها نفسه أولاً في هذه الفرية . لكنها المواجهة التي لا تتحقق إلا بمجادة الآخر، الرأاة التي تطل على داخله وأسلته واستنتاجاته بآراء أخرى، وافراضات شائنية، وكذلك باختلافات جوهرية في المنظور، تجعله يراها مسرة مرة وعيشاً فرات، قبل أن يضطر إلى الانسجام مع تحليله السابق لطبيعة التشظي في داخل الفاعل «التكلم، الذي ينبغي ألا يركن إلى ما هو مطلق أو افتراضي في حياة متقلبة، حادة، يصعب فيها جمع رأسين على مصر واحد، ومثل هذا التفتي عن المفردات والمقتضات لا يأتيه سريعاً، فهو نهاية رحلة، يعلن فيها رفضه أو عدم اهتمامه بتدخلاتها وخلافاتها، ولم أكن أبحث عنك عن تانيبي أو تانيبي، كما يقول، وهو يجد لديها (المجاهبة) (ص ١٦٥) ، غير أنه تطور هذا الوعي فقط يستطيع الخلاص من اعتقاده بأن صبرهما مشترك، ولم أكن أعرف أن تطور العقول ، هو الآخر، مثل تطور الأجساد ، مختلف لا مؤلفاً (ص ١٦٥) . والبروض هنا يتماشى مع التحليل الذي يجريه لمسيرة فتحة قس المسرة الشريكة قد لا يضمن

التشابه بين الاثنين، وقد لا يقود إلى تطابق المواقف والآراء، مهما بدا هذا الأمر مكرراً للفاعل الذكري.

وإذ بدا الكشف منصفاً للمتكلم إلا أن (ما بعد حديثاً) النص، تشطيه وتتأثره أمام وقع الاحترار والناس، يتبع للقاءء أن يشهد على مازق يضطر الذكورة إلى التخلي عن هيمنتها لتتسلس للرجال (اضطراباً) لثلاثي لزواة فعلها، مختلفاً مرة، وثانيهما يدين المتكلم مرة أخرى:

لكن الأدب بصفته خطاباً هو ما يتيح لنا أن نبرص مثل هذه اللجاجة، فالكلام عندما يأتيها مدونا يكون قد تحرر من كوابيس التماسل والمراجعة والتعقيل، ولهذا يفرغ المؤلف أن تتعامل معه كما هو، هنر في آخر الليل، لكنه الهذر الذي لا يأتي ليجرد استجابة الذات الفاعلة المتحدة لأغراض اللحظة الليلية، مهما كانت هذه اللحظة مليئة ومشحونة ومضطرة، فيبدون حضوراً آخر ذي بريق مختلف في الصدر، لا مخرج له غير العناد (والثأر) والعداوة، صوامعها التي يكتشفها عن الأخرين كلما ارتفعت حالات بجدان الفخر أو كلما انقلبت روحه أمام انتقاعات الآخرين، كما هو حاله إزاء النادل وصاحب الكلب، أو حتى معها، كلما ردت منهوة برفق الآخرين له، تمييزاً لظهور لها، وانصافاً معهم وبينهم (ص ١٥٥). ولهذا تظهر شخصية المتكلم وقد عاشت وتعيش ظناً سابقاً، وهما ما، وخيبة مستمرة، وكل الظن والخيبة يتقاطعان مع كل ما هو خارج عنه، ابتداء بالمرأة الشريكة، التي افترض فيها المواقف والمصادقة والتطابق والاختلاف، ولصعوبة كونه بصفتها (الشريفة) الذكورية تعديداً لتفكيرها التمرل مركزت الأفكار عنه، وكذلك لبوسها الكلامي عند هذه البؤرة، حيث الحضور الجسدي للأشئ الفكري مرة وتداخلها النفسي والبيدي والفكري بتاريخه مرة أخرى يجعلان منها نقطة الانتهاء والمواجهة والصمد والرد والمعاكسة، منها تنطلق الكلمات باتجاه الكشف عن ذلك التاريخ وتلك المراجع والأوامر والخيبات التي يتشكل منها خطاب الغربة الذي يتماهى مع الشعر، فيضيق فيه أو يظهر عنه، كما يتبين بعد حين: لكن تناصيات خطاب الغربة، هضمه واستيعابه وقيامته عنها تحديداً، تضعه داخل مفارقة ساخرة ومريرة. فهو أن يتوضع زمناً بين ابتداءه، في لحظة الإلمام مستترعاً ما جرى منذ عشرين عاماً، يتأدع عن زمانه الحالي، مكانه الباريسي، الذي أسقط نفسه بقوة على الأشئ، فأتاح لها مهابة أوسع، وهماشاً ما تؤكدها مضاغله واعتماداتها، تستكمل فيها ذاتها، وتعتمد فيه بديلاً مفضلاً للشام المحجور

فظهرت علامات ذلك في حرية خطابها المنصص، تحررها من ذلك الأسر الذي لم يزل الذكر يحن إليه كلما تداخل في نهته بالحورية في اللبليس والشتهي وللأكول والشمسوم: «الأروك» الدمشقية كانت حرة، هكذا يقول «تلعب بها» الريح تداعبها الشمس. أروك تجرنا وراءها. ونجر. نتبعها من الريح إلى الريح. نرى نزيها المرتبك الفصاح. تلمسنا قبل أن تلمسها، (ص ٦٢). أما الأخرى، فقد «قامت؟ سحيت خلفها، وركبها، بالأخرى، وركان هائلان لجسد خفيف، نحيل. وركان مجشوان حضوا، في قماش من الجينز السميك. لكانتاهما يحتميان به من العيون» (ص ٦٢). وهذه القارئة ليست مقطوعة عن تشكيلة الخطاب الأساس، انفصلها وتقابلها ما بين اثنين، ذكر وأنثى، باريس وشام، غيوم وشمس، جليل وأنهار، بنايات عصبية واتفاق أقمار تتلوى وغائبة وأخرى خجولة (ص ٦٠ و ٦١). لكن هذا الانسراط وذاك التقابل يحيلان على «غريب» متكلم تنشق ذاته في أكثر من زمن وموضع، ويريد أن يمنع نفسه من الانخراط بين القطيع. وإن تعني الرغبة: مصادرة لأخرى في ظل عالم تشغله اهتمامات لا إنسانية، يبدو التقاطع بين المتكلم والمرأة، الذكر والأنثى، أساسياً لا مرد منه، فهي يعلن فخره من المرأة. مكان يقري أن أستاذير لاراما خلفي، وأن أكرس لها هو أن يقري (أوهامي). أوهام الحياة الأولى التي بدأت تتجدد مثل الماء المضروب، عيوب في عيوب» (ص ٨). لكن هذا التملص ينبغي ألا يؤخذ بظاهره، فالكلام ملغوم، بمعنى أنه يعمل في داخله بذرة فساد، فأوامر الحياة لصيقة به، فلما يتكلم من التحرر منها، لكنها بعد هذا الانسراط وذاك الاقتارن يقول أيضاً «وهذه المرأة اللاسعة بي، كيف أستطيع ابتكارها ولا تكرارها هو المطلوب» (ص ٨). وسواء ظهرت ولدا لا يد منه أو أنها هامض الذي يلقي بالثلاثة عن علاقته حين وأخرى فإن صوت الأنثى يحيد عن علاقته بمتاعها كما وصفها «بالدولة» (ص ٥٦) والـ «السنين المزعومة» (ص ٧٨)، المتداخلين بـ «السلطة» (ص ١٠٢)، فهي هي تعيد إليه مستنقعات العزل بين الأشياء والأفكار: «فالفراش المشترك» (ص ١١٧) لا يصادر الفوارق بين الاثنين، ولا يعني مصيراً مشتركاً ضرورياً، تقول «فكرة العيش معاً (حتى الموت)، لم تعد تفرقني. من حكم على أحياء؟ العدو المشترك الذي أختفيت به، طيلة الأوامر البائسة للصمر، لم يكن إلا عدوك أنت. ولست أدري لم يتوجب علينا أن نعيش وهما مشركا، وهما الحياة الواحدة والسلوك الواحد، وهما الواحد. تصورا ونحن لا من نفس العقل، ولا،

من نفس النظام» (ص ٩٠).

وليس صعباً تبين ملامح الخطاب النسوي في هذا التخصص، لكنه على صعيد الخطاب برمته ينبغي أن يؤخذ مقروءاً بمستويات مختلفة، أحدها إسقاطها على الخطاب الذكوري، بغية هدمه وزعزعة بنيته وأحكامه، وثانيها خص مسرة الذكر – المتكلم الذي يكتشف أن اللفة والتألف والرتببات الاجتماعية للزواج أو مثله لا تعني مصادرة الاختلافات والتباينات، ولهذا ينحس صوت الذكر المستويين في أكثر من مناسبة يقر فيها بوجود «سوء تفاهم جذري» (ص ٤٤). وكلما أراد الاستعانة بترامكات تاريخ وعي الثقافي، تنكده وتبرده، كلما جاءه الخطاب النسوي متباعدة عن عنايات الرومانس، فويلدة هذا الخطاب تجاهبه رأي مفير «أنا لست أع...» (ص ١١٢)، وبهذا لا يد من العيون بما يرمي إليه النص، فخطابها لا يبد إلى آليات التكوين الفرويدي، مستهدفاً أساطير شبكة الاحالة والتبعية والانتداد، بينما يضطر خطابها تحت هذه اللجاجة ومثيلاتنا (ص ١٦٥) إلى الاعتراف بالتأثر والتشتت بموجب آلية مغايرة جزئياً هي التي تحيل على التفسير اللاكاسي (Lacan) بشأن المرأة – الرحلة، فأنات كما كانت ظلالاً نكرت صوتها، لكنها ليست إلا الصورة، النكاس وأخرى يؤكد المغارة بمثابة إتيان حاسم بالخطاب إلى قاعة لا لا عتبه حسب.

ويبقى هذا الهمد قائماً، مزوج الانطلاق، فهي تعلمه أن البدايات تقهرها الحاجة، لا غير، وكل ما تقرره الضرورة أقل أو ميت في وقت لاحق. «كنت أبحت عن أحد بيت، هو الآخر، عن أحد ولقيت، حدث ما حدث، الآن علينا أن نتخلص من «الجهة». علينا أن نفصل أنفسنا منها» (ص ٢٢). وكلما نظر بإسريته إلى تفردها الأنثوية ضد الخطاب الذكوري، جاءت بإشارة إلى ماهية ترمد الأنثى ضد «أنظمة اجتماعية» تناصر هذا الأحساس الذكوري بالتفوق: «...» (ص ٢٨). وبينما يعثر للمتكلم الذكر ترمده ضد الأنظمة (مجبلاً)، كما تقول، فإنه يضطر بصوب التبيين الضمور الرضاعي إلى الارتياح في ترمد الأنثى ضد هذه الأنظمة. أي «أن ترمدي ضدها، بعد في منظور الرجل، كما تضيق «تعدد ضحك أنت» (ص ٢٨). ومثل هذا التناص، اشتراك الكلام في فضاضات حورية، يطلع القاريء على منظوريين أو أكثر. فلا الرجل للأن حنان كاملاً إلى الخطاب الذكوري، بل يبل قدرته على تبليغ القاريء بما تقولها الأنثى، ولا أنها هاجرة جارية للرواية القدر والرفض، لكنها حاملة خطاباً مغايراً، تنسوي يريد أن يتوضع

داخل ما هو مهين، ولهذا يستعين بالادانة والتأنيب. قال الرجل، للملك، خلفه غانية، (ص ٥٧)، ولاحق عنيدة (ص ٢٤)، ويناقش كانه المعارف الطالع (ص ٥٩)، وهو يرى المقاتل ان المعارف شتيخ، والكلمات كذلك (ص ٧١)، وإن كلامها لم يعد يستثير لديه الرغبة في الفهم، لأن الفهم هو الآخر يقول، إنه علاقة عاطفية قبل كل شيء، نحن لا نفهم ما يقول من لا نحب (ص ١٧٠)، لكن هذا التباعد لا يأتي من فراغ، فتمسه إدراك أوسمع للعلاقات بين الجنسين ينساق بوصوجه للملك الى تبرير الهوة المتزايدة بين الذكر والاناث، فهو تستعجب الى التوصل اليه، كما يقول، لأن «ملاقاتها بالرجل مثل علاقتها بالمال، تستمحم به وتتشمع به، لا تتعجب من جديد» (ص ٤٠)، بينما لا يدعها حبه اليأس أو التماس الجنان منها أو الى المزيد من التباعد، ما بين اخلاق المرأة وهشاشة الرجل (ص ٤٠)، لكنه عندما يوضع المنظور في إطار أشمل يرى أن تفرغ الكائن من «طاقة الحب العظيمة» لا يبقى عنده غير الانسلاخ، (ص ٤١)، وبينما يعمد التكمع على ما يفطر الانسلاخ، ثمة خطاب غائر في ثناياه يطالبه بالاعتراف بخلوه من الحب أو حتى من الرغبة الحقيقية (ص ١٤٢). هكذا تطعمه، وهي تلصق عن رغبتها فيه بعدد ما قررت بدء العلاقة، وكنت تكي، وكنت أحرم حورك، منذ رايتك قررت أن تكون لي، (ص ١٤٢)، ومرة أخرى فإن تسلسل خطاب الأنثى يعلل ما هو مغاير لثمة المعلنة، فهو لا يعذب أحدهما أو كليهما الآن، لأن اعترافها يحرر العلاقة من الرومانسية، بينما يوقظ عنده الحب بغياب الحب، ذلك الغياب الذي يقترن عند الانسلاخ، أي بنية الماكينة الانسانية التي توجد القطيع، وإن يصعب اسقاط التكمع على صونها الصريح القاطع، بصفته رافضا هو الآخر، تثبت أن أماننا قرره ضحية اكتشاف الكلام بأكبر مما هو ظاهر فيه، ما بين معلن ومضمّر، جامع وهادم.

لكنه يلقي بغيره عند بؤرة الاغتراب: فصوتها الذي يتسلل في ثنايا خطاب الذكر المازوم (ص ١٨) صوتا مزمورا، كما يرد لنا أن نفهم (ص ١٧٥)، فهو صوت ينتسب الى الخطاب النسوي في مساهمته للخروج أولا من رتبة التراتبي الساسية، ولهذا تقترن فيه السيادة الذكورية بالسلطة، بينما يدفعه التمرد الى «عدوانية»، الرد، تلك التي تجعل الملك الذكر يغرضه على أنه ينتمي الى صورتها «والزائفة الخفية» التي لا علاقة لها بكتف التي تبحث فيه الجنين لكي يعود «الى الشام، أن أعود إليك لا الى مسورتك»، (ص ٩٠)، بينما يأتي صوتها قاطعا «واسع» إذا كنا تركنا الشام

معاً، فلن نرجع إليها معاً، وإذا ما رجعنا، فلن نكون من غادرها» (ص ٢٨)، ولإزاء ذلك الحزن وهذا الانتماء للتغير تتبدى أماننا محنة تيرابن الغربية والاعتراب، فالأنثى داخل الخطاب المذكور، متسللة في ثناياه، يسرها الحزن الذي الى عالم لا يعقنها كما هو حاله إزاء الملك الذكر (ص ١٥٥)، أما الذكر فإن اغترابه للعروض في خطاب أساسا متعدد الجوانب، مشتبك التفاصيل «شديد الاختلاط» (ص ٧)، كما يقول

ولربما بدت الغربة متجسدة في لحظة مومجية المحطة (ص ٣٠)، تلك التي جاءت مع هاربا باحسا من ملجأ، «واللحظة التي أجبرت علي الوقوف وحيدا، ذلك الليل هي التي فجرت مشاعر الاحتقار العميق عندي، احتقار الشرق، واحتقار الغرب» (ص ٣٠)، وهي لحظة الغربة أيضا التي دفعت به الى الكلام، «والحكي،» ثمة سان سيباستيان الصغيرة الموحشة، وبينما يعطي الصوت مأخوذا مرة بالانتقاد الذاتي، ومرة أخرى بالرد عليه، فإن تفكيك الذات والهوس والفرادة والعرب الدائمة مع نفسه ومع الآخر هي موضوعاته وانشغالاته لكي يبكي حاسلا معه «لا» (ص ١٣، ٢٥، ٥٤، ٤٥)، وهكذا يأتي ضنط العالم، مصارته عبر الصورة لكل انسانية البشر ومعهم (ص ٦٤ - ٦٥) ليدفع به الى استعادة «لا» أو الإمساك بها لئلا ينتهي هو الآخر مستبلا وخاضعا له هو أو أت إليه، وكما استعاد ثقافته الأسبق، تلك التي تدعي الحقيقة والدقة والحقيقة، جاءه الكلام محكما كأنه بنیان قائم، لا مجال لمناقشته، (ص ٤٦)، وهو ما لا يوافقه الآن، إذ أنه يحتاج الى تفكيك ذاته، مصرفتها أيضا، بما يحتم أن يكون الكلام قادرا على استنهاض هذا الانفراف والتشتت، ولهذا يأتيه الصمت مرات كأنه الحل، يستعرج حتى يتألف معه، له أنت أحرص، ما أنت أطرس يتألف المرأة (ص ٧٠)، وهو يرى نفسه أكثر انسجاما مع هذا السؤال في محيط لم يعد يمكنه من قراءة نفسه أو قراءة الآخر. لكن هذه الاستساعة للصمت تقمصوع في مقام الحرية بين الشام وبلايس، فلكل منهما صورة وآثاره: فالقديم الذي قرنه لم تزل صورة تثير لديه اللوعة والشوق ولربما القدرة على اشغال مكانة ما تحدره من فراغه وغريته. بينما لا يأتيه الماوى الجديد بغير سلسلة من الفراغات، تتسع مرات للمهي أو عند الطابق العلوي الذي يستعنه، من الزجاج المكسور (ص ٩٦)، والأطمار الميتة (ص ١٠٦)، والزجاج اللمع (ص ١٤١) الذي يجعل كل شيء ميتا (ص ٤٢)، باريس قد تكون دخانا (ص ٢٤)، وقمرها (ص ٤٤) يارد ليس

كأقمار الشام الخجولة. إن قمرها «يتلوى غائبا» (ص ٦٠)، بينما لا تنفتح أبوابها الا على المزيد من الوحشة، قد تمرتها صور تصادر الانسان وتبيع موته الجاني أو للقصد كانه قضية مثقوبة ومحسومة ولا بد منها، وليس صعبا تبين القراءات التي يتكيسها النص وتسكر وعي المتعرف، منذ أن كتب فيريرا كلود جوليان في انتحار الديفمطرات، وناقشها عشرات الكتاب، الذين لم يكن Spurr آخرهم

في بلاغة الامبراطورية. لكن القراءة تتبدد داخل النص، وتنتشر، ملتحة في ثناياه. بعثل بعد التعارضات والتناقضات يشتغل الصوت وهو يريد أن يتخصص ما هو فيه، يفرص في جزئيات وجوده، ويتعامل معها بصفتها مشكلة تستدعي التوقف والتحليل، وحتى عندما يجد ضالته في عناصر تشويق مكرناة واسعة للحياة التي تستدرجه، لا يرى غير مجموعات من البشر، لا سيما النساء، حلمات في داخلهن أو في أجسادهن ما يشتهي أو ما يغيث، فالطولية تذكره بشيء، كما أن القصرية تستدعي عنده شيئا مكملا آخر، وبمعنى هؤلاء، هناك العشرات التي يمر عبرها، بحثا عن نفسه بينهم، أو في المعنى، أو في الطابع العلوي الذي يسكنه لا يجد في النتيجة غير العدم، والبخا والفر الذي يتلوى، في ضج في ذهنه خريز بردي والخابور، وحرية الطيور، والنساء المثيرات، هناك حيث لم يتبق له غير بقايا صور، تتجاذب كلامه مرة كالأتاد ومرة أخرى كسحاحات تقدم له رفيعا مهيلا ما هو فيه، أي الوعي بالتمزق والتشتت، والغربة، في ظرف يصيبه مع كل يوم، أن يكون فاعلا، لئلا ينحدر هو الآخر الى حيث يجري تفرغ الكائن، خاليا من السؤال وبالتالي من الرأي والفعل والمحب.

وهكذا فإن انتساب رواية خليل النعيمي لما بعد حداثة التصوص يأتي من مجموعة انشغالاته الفطرية، ومشاركته في حوارات العصر التي تدفع بالتفكير ثانية الى أمام لا يفتي بغير أولئك الذين يلفهم حاليا تعبير «خيانة التفتيح». وإذا يرتقي خطابها الى مستويات هذه التصوص، يحق لنا أن نقول إن ثمة انتقالات حقيقية، مستجيبة لما يجري وحائلة ما تؤول إليه الأحداث، تجعل من الأدب مكتنزا بالغزيرة بعدما اكتفه حيرة العجائز وتشويكات الوصايف، إن تفرغ الكائن تقف عند «العتية» التي تتكرر مفهومها في الرواية بدون شك، لكنها وفقة المتسائل لا المسائل المسكين.

محيي الدين اللاذقاني آباء الحداثة العربية

مصطفى رجب *

إن مصطلح الحداثة والذي يعد من أكثر المصطلحات انتشاراً يعد أيضاً من المصطلحات سيئة السمعة، في غمار هذا الموضوع يدور كتابنا الجديد «آباء الحداثة العربية» لمحيي الدين اللاذقاني، الصادر حديثاً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب والذي يقع في ٢١٤ صفحة من القطع الصغير ويتكون من ثلاثة مداخل خلاف المقدمة والتي يوضح فيها سوء سمعة الحداثة حيث إنه لا يوجد ما هو أكثر صعوبة في الفكر والفن من عملية إعادة الاعتبار لمصطلح سيء السمعة، ومهما حاول المبدعون - كما يقول المؤلف - والبناء العرب أن يرفعوا من شأن حداثتنا المعاصرة، فإنهم سيظلون يعترفون ضمناً وفي دوائرهم المخلفة بأن تلك الحداثة لم تزدهر بالشكل الصحيح والمفترض، لأنها غرست قصداً أو عن سوء تقدير خارج تربتها الجمالية، واعتُنت بالمستور، والمقول، والمترجم، أكثر من عنايتها بالأغصان النابتة من جذور تراثية لا تقل حداثة عن المعاصر.

رغم إنغاله في القدم معظم مقومات الحداثة، ويخترق حجاب السنين، ليصل إلينا بكامل نضارتها، وبخسوه ومراميه، وحمولته المقلقة للرموز والمعاني.

لقد وقع حزب الحداثة العربية المعاصرة بشقيه الفرانكفوني، والأتيلوسكسوني في الأوامر نفسها التي تحكمت بفكر عصر النهضة في لهاته المستعيت للتغريب دون النظر إلى المعطيات الحضارية العربية، وحاول أن يلعب دوراً في صراعات عالمية معقدة بين الثقافتين الفرنسية والأمريكية، الحاضرة الجديدة للإثر الأتيلوسكسوني، ثم وجد ذلك الحزب نفسه هامشياً، أحياناً ومزعزلاً أحياناً في إطار الثقافة الكونية والحلية على السواء، ذلك لعجزه عن عقد أواصر تلك الصلات التي لا تنقسم ولا بالسطح ولا إنكارها بين اللوروث الحضاري والتطلعات المستقبلية لكل ثقافة ملوحة. إن خطورة الفن تنبع من أنه الأب الحقيقي للشوآت، والأبني العاق للفراعد والأصول، ومن جدلية الفن التي يبدو على ظاهرها التناقض وفي باطنها الانسجام، تبدأ معظم حركات التغيير التي لا يظل لها إن فقت لتؤزل بين موروها ومعاصرها إلا أن تعترف بالطفل والقصور وهذا ما لم تقعه حركة الحداثة العربية المعاصرة، التي تمتلك قدرة فائقة على نقد الآخرين، دون أن يكون عندها الجرأة على نقد الذات والمخزوات.

ولعل الذين نظروا إلى أبي نواس على أنه يولع العرب، وإلى أبي تمام على اعتباره مالارابيه العرب كانوا يؤمنون من حيث لا يحسبون لا بتأعية جديدة لثقافة أخرى وليس لحداثة تنبش في جفنها التراثي، وتتساق في ففساتها الطبيعي، ومحيطها الفني الذي يقل كما يقل في مراحل كثيرة من عمر الثقافة العربي وأدائها الناضجة فكرة التلاصق والتبادل بين الثقافات الإنسانية بشرط ألا تتخلى أية ثقافة عن بصماتها، ومكوناتها الروائية التي تشكلت عبر العصور لحافظ على ملامحها.

ويقول المؤلف إن من سوء حظ الحداثة العربية المعاصرة بجوليها التأسيسي والتأصيلي معاً، أنها دخلت في متاهات الحداثة الزمنية، وأعلنت حداثة النص الذي يتجاوز بقدراته على الأشباع جميع شروط الزمان والمكان، ومن هذا المنطلق فإن الآباء الحقيقيين للحداثة العربية لا يمكن البحث عنهم في صفوف الذين نظروا وأبدعوا خلال أواخر القرن التاسع عشر ومتنصف القرن العشرين، إنما لا بد من الرجوع إلى العصور الزاهية للثقافة العربية للثور عليهم، وفي طليعتهم عمرو بن بحر الجاحظ من الصحن بن منصور الحلاج وأبي حيان التوحيدي، فقد كان هؤلاء الفتر، وغيرهم من المبدعين الكبار فضل كتابة النص النضر الذي يحمل

لقد حقق الآباء الحقيقيون للحداثة العربية (الجاحظ، الملاي، التوحيدي) تجديدًا ملحوظًا يتماثل كل نظام معرني، فكانت نصوصهم النضرة فتحا جمالياً وعقليا استجابات له الروح العربية في مختلف عصورها.

إن تراثنا العربي كما تمثل في هذه الرموز وأشباهها يمتلك قابلية التحول إلى طاقة حيوية دافعة تنصب كافة التيارات الفكرية والفنية المتولدة حاليًا، وتلك القابلية في رحم الغيب وكل ما ينقصه القيام بذلك الدور إعادة تقديمه بأسلوب معاصر، والنطق بالمسكوت عنه من معانيه، وإنارة الظلم والمبتس من أسراره وخفائيه.

يعد عدد من هذه الأفكار المتقدمة التي ضمتها المقدمة الجميلة التي بدأ بها المؤلف نصل إلى حدة الدخل الأول للكتاب وعنوانه «نزعة على شواطئ ابن بحر، الجاحظ» مراهبا الأبياء والسياسيين والشعراء وهنا يؤكد المؤلف أن تراث العربية الأساسي في الشعر الفني يقدم علينا على اثنين هما: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، وأبو حيان التوحيدي، فالجاحظ في أمة العرب مثل أرسطو عند الأغريق، ما من فكرة إلا وإليه تعود، ومن من علم إلا وعنده منه نصيب، ولم يكن القاضي الفاضل يظالي حين قال عن المعلم الأول وأثره في أدباء العربية «أما الجاحظ، فما منا معاصر الكتاب إلا من دخل كتبه الحارة، وشن عليها الغارة، وخرج وعلى كتفه منها كاره وكما يقول مؤلفنا فإن أبلغ ما في الكتابة هو قدرتها على البقاء، ونجاحها في مخالفة الانسان في كل زمان ومكان، وكتابات الجاحظ من هذا النوع الذي يطرب له أهل القرن العشرين بأعنتها نفسها التي تلققها بها رجال القرن الثاني الهجري، فالعنى ما يزال مشحونا بالطاقة والعصية والديباجة ما تزال على ما كانت عليه من حسن ورواء، فكان الجملة عنده جوهرة لا تزدها الأيام إلا لمعاناً وبريقاً.

وسر حينا الجاحظ في هذا العصر بالثبات ينبع من حذيقه عن زمن يشبهها فكانت - رحمه الله - كان ينظر إلى أيماننا حين قال: «نحفض عليك أيها السامع لئن الخطأ كثير غامر، ومستول شائب، والصواب قليل خاص، ومفوع مستغف، وكنت أشعب من كل فعل خرج من العادة، فلما خرجت الأفعال بأسرها من العادة، صارت بأسرها عيباً، فيدخولها كلها في باب التعجب، خرجت باجمعها من باب العجب.

ويكمل عمرو بن بحر هذا النص الشجي من رسالة الجاحظ والجزل، بقوله: «فالصالح والعيب غريب، وصاحبه مجهول، فالعجب ممن يصيب وهو مخمور، ويقول وهو ممنوع.

إن أكثر أنواع الكتابات كاتبة يمر رايه دون صراح، وكذا عند الجاحظ تلك الميزة التي مارسها بأعنته مختلفة، واستطاع أن يهجو الفرس في عذ تسلط آل ساسان على مقدرات الدولة العربية الإسلامية، ولا تستطيع اليوم إلا أن تعجب من تلك

★ أستاذ جامعي من مصر.

المنظرات البرية بين (الكلب والديك) التي ملاها بكلاب الحيوان، فإذا اعتدت قراءتها - وعينك على ما بين السطور وليس على السطور نفسها - وجدت تصاميم أدبية جادا يفوس في أعماق السياسة، ويغادر بين الأجناس، والفساد والتفاقات، ويحاط نفسه وسلامته فيضع تلك المصائب الناطقة الكفيلة بقسط الأمانة والأزواق والاعتزاز، في أرق الأساليب وأكثرها جاذبية وبعدا عن الشبهات.

ويعرف لنا المؤلف الجاحظ قائلا في المدينة التي ولد الاعتزال في مسجدها حين ترك وأصل بين عطاء حلة العباسي البصري، ولد الجاحظ خطا أو خطواته في مجتمع مركب كل ما فيه يضع على شحذ الشعر، وتفتح الأفاق والإقبال على المعرفة - فقد كانت البصرة ككل المدن البصرية الهامة في التاريخ، حرة مفتوحة، مستقلة وتضم إحصاها من الكلدانيين والفرس والنساطرة واليونانيين والأشجار والهنود، وكانت الحياة العقلية في القرن الثاني الهجري في أوج تنميتها. وقد فتح عمرو بن بصر عيني على الدنيا، ليجد نفسه بين أبي عبيدة، والأصمعي، وأبي نواس، والنظامي، وقد بينت تحترم الثقافة، وتمن الكتاب والكتابة، فوزع وقت بين بيع السمك، وبتكاكين الورق التي والاستماع لشيوخ علم السلك، ويبدو أن شغفه بالعلم قد دفعه إلى الأعمال صله، والعزج عن القيام بمطيلات بيته.

وبعد رحلة ممتعة على ضواحي كتب الجاحظ يقرر المؤلف أن وصف كتب الجاحظ بمصادق القلوب ومتنزهات العقول بين الكثير من المصدق، فمن غيره يخطر له أن يكتب عن أحرق هندي يتعصب ضد الفيل. وعن بقل يفسخ الأسد، ومن غيره يقرر أصلا للكتاب أبو العبر جامع الصفات وماوى الرقعات أو يكتب رسالة مطولة في مغامرة البرصان والعرجان، أو يطنر ببخل ينم على عريس من القصب الأملس قلنا منه أن الراغبين تنزلق وتزل قدمها على القصب - فلا تصل إليه، ومن يستطيع أن يخلص اليلافة بمكاييد نياي اشترى أكانا فلما سئل عن سبب شرائها قال - «أرغبها وشد لي، فيجمع بهذه القصص البساسة والإيجاز والاطاعة والخضوع وجودة السبك، وتترك الباب مفتوحا أمام سوء العاطة بميل صاحب الأثران، ويذكر لبعض أئيو عثمان كل ما يمكن أن نقوله من البلاغة من تعريفات طرية بطريقة قصيرة وجملة من كلمتين.

وهذا الأسلوب البديع، وثق الثقافة العميقة التي رانها ربح شغافه طرية صار الجاحظ سيد كتاب العرب، والأب الحقيقي للحدادة العربية، فالحدادة ليست مرتبطة بالتاريخ، وعلاقته بالأبواب والفنون لم نبدأ في العصر الحديث لأنها كنست مسجودة دائما كفسارة أسلوبيه وتصويرية وكروح شري في النصوص واللوحات منذ أنشيد الرعاة وسومهم في العصر الحجري والعقب البرونزي.

ويأخذنا المؤلف بعد حديثه الشيق عن الجاحظ إلى الشغل الثاني، «فصول منسية من التصوف السياسي

التاريخ السري للصحن بن منصور الحلاج» ويجذبنا بأسلوبه الجميل حين يتحدث عن الحلاج فيقول «يثير سلطان الملامتين أبو الغيث الحصين بن منصور الحلاج للمبدعين والتقاد العرب الذين ربطوا حياتهم بالغرب وجعلوه مرجعهم الفني أكثر من مشكاة، وتوقض سيرته وكتابات الكثير من دعائم ذلك الدين الهوسي الذي شيده منذ أمم، ووقفوا يتأملونه بإعجاب ملأوس منير، ويحاولون فرض معطياته ونتائجه على الأجيال الجديدة بإرهاب فني لا يقل خطرا عن الإرهاب الفكري الذي ساد في أيام الحلاج.

ومصدر خطر الحلاج على هؤلاء الذين يدعون محبة ينبع من نظريته الفنية وأسلوبه السياسي معا، فهو ليس أحد الرواد الأوائل للتصديعة الحرة، مع صاحب الفتوحات السريالية الأولى نصيب، لكنه موق هذه الريادة الفنية التي وسعت من أفق الخيال العربي منذ القرن الرابع الهجري يحدس بقواعده، وأفعاله ونهايته الشمسية الفاجعة مزاعم كل من يجرؤ على القول بفصل الفن عن السياسة، والأدب عن المجتمع فهو يقدم من خلال سيرته الجارية حجة يصعب ردها عن نشوء التصوف الأسلامي في تربة سياسية ممتدة وإنشاور فيها لحظ عديدة قبل أن يتم صرفه عن مساره يضطو سلطوية أحوالت التصوف إلى شطح ورفض وحلقات جانبية معزولة عن التيار الفاعل في الحياة والمجتمع.

ويوجب بنا المؤلف في رحلة فريدة من خلال تراث الحلاج الفني وريادته للحدادة وتأسيس التصوف حيث يقول «إن تأسيس التصوف الذي يرفضه كثيرون بحجة الحفاظ على نقاوة التجربة الروحية مسألة تحتاج إلى إعادة نظر، وإذا كان الذين ربطوا الأشكال الفنية الجديدة في الشعر العربي بظواهر أدبية فرنسية، وقبلوا دون مسالة بالنتائج التي توصل إليها ماسيبيون وغيره من المستشرقين بشأن التصوف الأسلامي يجوزون عن القيام بتلك المهمة الموجهة فإن الذين لم يتم استلابهم بالكل، والذين يرفضون الوقوع تحت طغيان الحضارة الغالبة وتياراتها الفكرية والفنية يستطيعون تقديم مساهمات تعيد التوازن المفقود إلى حركة الشعر والفكر العربيين، وما إعادة رسم منحنى آخر أسيرة الحلاج وفنه إلا محاولة من المؤلف لتشجيع الآخرين على إعادة النظر في متناقضات الأعراس شكل السلما والبيديات.

إن تجربة الحلاج السياسية يصعب فهمها - كما يقول المؤلف - دون العودة إلى فترة التصوف وقد ورد هذا التعبير عند الحلاج في طليسين الأزل والانبثاق حين قال «قال أبو عمارة الحلاج وهو «الملك الغريب» . تناطرت مع أبيليس وفرعون في باب الفتوة، وقال أبيليس: إن سجدت سقط مني اسم الفتوة - فقال فرعون: إن أمتت برسولك أسقطت مني منزلة الفتوة،

قلت: إن رجعت عن دعوي وقولي أسقطت مني بساط الفتوة.

ويستدل المؤلف على ريادة الحلاج للحدادة ببعض النصوص الفنية الشعرية التي نظم فيها، فقد ظلم الحلاج فنيا بمقدار ما لحقه من ظلم سياسي فني فسيطيسه الأرهاسات الأولى للصدية تتمثل داخل قبضة التراميدي وتحاول أن تخلق شكلا تعبيري جديدا يتسع لنصرة مدة وغنية، والأمل على ذلك كثيرة ففي طليسين النقطه وطليسين الالتباس وطليسين الدائرة، وطليسين المشية وطليسين الترتية، فيقول في مقطع من طليسين النقطه

مقطع من طليسين النقطه
من قلبه نأى
من ربه دأ
غاب حين رأى ما غاب
كيف خضر ما حصر
فأبصر
أبصر خضر

والذي راد آخر من رواد الحدادة العربية ينتقل بنا المؤلف للصدع عن أبي حيان التوحيدي تحت عنوان «منطق السلطة وسوابق المثقفين: شائبة التصوف والاستسلام في تجربة أبي حيان التوحيدي، حيث قال لم تتغير علاقة المثقف والسلطة كثيرا منذ عصر أبي حيان التوحيدي، ولا تبدلت شروطها التي استقرت نسبيا، وأصبحت معروفة منذ القرن الثاني الهجري في الصدود الدنيا التي يرفضها اختلاف شكل مؤسسات السلطة أكثر مما تؤثر فيها طموحات المثقفين وأحلامهم، لقد أجب الحكام في عصر أبي حيان التوحيدي وغيره، المفكرين الأحرار على الوقوف في النقطه الرمادية دائما، وفعموا تردهم بتزليف حاجاتهم، والتحكم بهم من خلالها، فصاروا يعيشون ويعرجون، ويستقيمون ويخسررون، كل حسب اجتبابه، وحماسته الأخلاقية ورصيده من النزاهة، ولم يكن لأي حيوان أن يكون غير ما كان في محيط لم يتركف سلطان المثقف إلا بدور التسيار، وعلى جاهدنا على حرمانه من نيل حرية القرار، ورغابة الاختيار بين عدة لشكال للحكم والتفكير، ففجع إبراهيم التوحيدي وغيره من المفكرين ثمن اختلال تلك العادلة الربية التي تصطدم فيها الحرية التي هي شرط الثقافة، بالعبودية التي هي شرط السلطة، فتكون الغلبة دائما لخلق السلطة في البلاد الصورية من الحرية، والفرادة تحت حكومات استبدادية لا تعترف بغير مشروعها السياسي، ولا تتعامل بجد إلا مع شائبة ومفسريه، والمثقفين ممن استقروا واستمرروا، وهؤلاء ليسوا بالضرورة من أنصار العقل ولا من مؤيدي شطحات الخيلة لخالعة الذين لا يرضون بأقل من انتملة لا تكبت الحريات، ولا تهين كبرياء الإنسان.

الكاتبة العربية

في تقصي الذات خارج تفهوم المحلية

منيرة الفاضل*

الغموض وهذه الأزدواجية هما اللذان يقودان ويكرسان "العودة".

من القضايا الأساسية التي ستظل دائما مصدرا للجدل هو إلى أي حد يمكن لفهوم البيت/الوطن أن يتماهى في موقع جغرافي، وسيدو الجدل عميقا في أحيان، خاصة حين نعي بانتما مزلنا غير قادرين على طرح مفهوم للإنتماء بعيد عن أو غير مقرون بمفهوم الوطن. هذا الموضوع سيظل دائما شائكا في ما يخص تجربة الكاتبة العربية النازحة، ولكن من الجلي أن "المفارقة" أو "العودة"، والتي يلتقي فيها الشخصي بالثقافي بالسياسي، ستظل دائما موسومة بالاضطراب.

من الصعب تقادي الأصوات المتشظية لما هو خاص أو عام في تجربة المرأة العربية الكاتبة، فهي هي الذكريات البعيدة تحكي نفسها في الصور والوجوه، اللثات منها، لتهمس الخيوط المتشابكة لقصاص الكسابة والجنون. أن معظم الكاتبات العربيات قد جابهن في مرحلة من حياتهن التأثيرات الدمرة الناتجة عن منع واحد من كتبهن - على الأقل - من التداول. بل أن منهن وخاصة في منطقة الخليج، من تضطرن إلى المرور بطقسة مستمرة من الاتهامات والإهانات عبر الاستجابات البوليسية حول كتاباتهن الأدبية الخاصة، لأنها استطاعت فقط أن تزيح الحجاب عما تهمد الثقافة البطركية إلى قمعه. عل المرء أن يمعن التفكير وبشكل جدي في وضع الكاتبة العربية، كنموذج يزعزع الموقف الانفصامي السائد في المجتمعات العربية، وموقف العديد من النساء العربيات السلافي اخترن التكيف مع وجودهن الخاص، مفعّات إياه بخطاب الثقافة الاستبدادية، محفّيات بعبوديتهن في عام.

هذا الصراع بين دور المرأة كما هو معرّف من قبل المجتمع العربي، وخاصة في محدودية الثقافة القبلية في الخليج، وبين ما تطمح إليه الكاتبة العربية كونها

أود في البداية أن أقتبس مقطعا من قصيدة "كميلة زاهنو" المعنونة (رقابة أنثية أو درس في الجغرافيا): سوداء، آسيوية، بيضاء، من الشرق الأقصى، غير ذلك؛ تبقى مربعات الاختيار في البطاقة خاوية / لم يخطر لي مطلقا أن يوجد مربع لامرأة هندوسويسرية؛ لكن عقلي يقودني بيقظته إلى العقل الآخر / المسكون بفكرة في عماء الإبهام خلف تلك المربعات المخلوطة. /

هناك حد بين الشرق الأوسط والشرق الأقصى؟ وأين هو الشرق الأدنى؟ / ولا يمكن لإنسان أن يكون أسود، آسيويا ومن الشرق الأقصى؟ / في كتب الجغرافيا ذات المنحى الاستعماري / حيث تتلون مناطق شاسعة للامبراطورية / باللون الوردى / كان هناك خط....

الأول. أن معظم تجارب المرأة العربية في الكتابة تحكي عن حاجة ملحة في فترة معينة للانطلاق خارج محيط البيت/الوطن. نجد تكرار كلمات من قبيل "الهروب"، "التقاعد"، "اكتشاف الذات"، لتؤكد بأن البيت/الوطن يعتبر واحدا من مواقع السيطرة الأساسية التي تخضع المرأة العربية في الصراع.

العديد من النصوص النسوية العربية تتناول فكرة الهروب/الفرار/الانطلاق، مرسدة إياها بأكثر من طريقة. وإلى حد ما يمكننا القول، أن فكرة "التشرد" التي تم تفعيلها في خطابات ما بعد الحداثة، قد تم تداولها وبشكل متزامن في تجارب المرأة العربية وصراعها في /مع البيت/ الوطن. أن مفهوم البيت/الوطن هنا يُستخدَم ضمن أنساق متعددة لتعني الذات، الأسرة، المجتمع، والوطن. كما أنه يطرح أيضا كفضاء لسلسلة من البيانات المتناقضة: على سبيل المثال "البيت/الوطن هو المكان الذي تعيش به - لكنه أيضا المكان الذي لا تستطيع العيش به". ربما يكون هذا

هذا الخط الفاصل والمميز، الراسم للحدود، كما نتحدث عنه كميلة زاهنو في قصيدتها، هو أيضا - في رأيي - استدعاء للرحيل، إشارة إلى تراوحيه الدائم للحرية، منذ لحظة الميلاد الأولى، تلك اللحظة اللاإرادية، المتفاوتة في محاكاتها للإنزياح، التواتر في الإنتماء و"عدم الإنتماء" حين يتبدى بشكله المحسوس، الرحيل حاضر معها كأن شكله أو قناعه حركة، هجرة، منفى - هو دائما في تشكيل وإعادة تشكيل حضوره. في لحظات عديدة أفكر بأن الشخص النازح، الشريد، هو التمثيل الأكثر حدة في مأساويته لحالة الرأسمالية وما بعد الحداثة.

إن أشد ما يثير إنتباهي في متابعتي للقاءات والمؤتمرات وورش العمل المتعلقة بالمرأة العربية الكاتبة هي التجربة المشتركة التي تُدلي بذاتها عبر أوراق عمل تنقصى الحميم في حيوات تنقاطع وتتشابك، لتلتقي في نقطة هي بؤرة التعمل والقلق كما تتبدى في حالة إنتابهاها

*خاتمة وأكاديمية من البحرين.

تحدث لغة أخرى، هو ما يضاعف لديها إحساس العزلة. سيكون من الصعب التركيز على المحلية حين الحديث حول قضايا تتعلق بمفاهيم: المكان، تحديد المكان والنزوح، المركز وتقويض المركز، المواطنة والاستلاب، التهميم، الحدود، والانتقال. ومع هذا ما زال العديد يفشل في فهم أن سياسات المكان تدور حول المتوقع في المجالات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والسياسية والتعليمية، وبأنها أيضاً تتعلق بالمتوقع داخل المجتمع بشكل يعتمد في تركيبته على الطبقة والنوع والجنس والعمر والدخل.

هناك إيمان عميق بوجوب إعادة صياغة السياسات الثقافية جنباً إلى جنب مع السياسات الجنسانية فيما يخص وضع الكتابة العربية. فمن الملاحظ بأنه لا توجد في العالم العربي حتى الآن، وخاصة في منطقة الخليج أية محاولات للتعريف بمسألة الجنسانية داخل الخطاب الاجتماعي ذاته. فيما عدا المحاولات المبثرة في الأقطار العربية بشمال أفريقيا، على المرء أن يعترف أن الحركة النسوية في الوطن العربي لا تزال في مرحلة التكوين. فالقضايا التي تتناول منع المرأة بعض السلطات التشريعية على سبيل المثال، لا تزال محل نزاع في دوائر عيبتها في العالم العربي، داخل الخطاب القومي الذي لاحقه انفضال في معارضة تغييب جسد المرأة، بالإضافة لتشكيل الاجتماعي المفعّل لهذا الجسد ومن ثم تجاهل العنف اليومي الذي يعارض ضد النساء.

رغم ذلك لا يمكننا ببساطة رفع النقاب عن تلك الأيديولوجيا البطركية لكشف حقيقة جوهرية للجنسية النسوية. إن الجسد المادي وبناءه الاجتماعي يشكلان تروماً للتصنيف بطرق معقدة ومتعارضة وسيكون من الصعب فصلهما في الممارسة. ولكن ليس هناك أدنى شك في أن المثقف العربي بالمعنى الشامل للكلمة، ذكرًا كان أم أنثى، متواطئ في هذا التكوين الهامشي

الملازم لهوية المرأة العربية داخل السياق الاجتماعي. ويتبدى هذا في الخطاب الشينوقروني الذي تصادفه في المقولات التي تنادي بالتغيير في حين يكون أصحابها في انصياع للهيكل الاجتماعي التقليدي المكتشف في أدوارهم كرجال ونساء.

الحقيقة المرة التي علينا مواجهتها أنه من أحد أسباب تهميش صوت المرأة هو الكبح الذاتي الذي تمارسه المرأة ضد نفسها تحت اسم المسؤولية، والذي يرسي بالتالي قيم الاختلاف النوعي كما نضهدا في مجتمعنا العربية بشكل خاص. التأكيد على هذا الكبح تحت اسم المسؤولية فيما يخص دور المرأة العربية في السياق الاجتماعي، هو تواطؤ لترسيخ الاختلاف النوعي تحت مقولات لا تدرك وجود المرأة إلا من خلال صياغات الجمال، العفة، البراءة والسذاجة. لهذا يصبح من المهم إدراك أن التأكيد على ضمنية هذا الاختلاف النوعي كخييار أخلاقي يعد من أكثر العراقيل التي تواجهها المرأة العربية.

في أوقات قد لا يدرك المرء سوى الغربة والإقصاء التامين. ومن هنا لا يصبح البيت/ الوطن محض مكان وحسب في موقعه، بل يصبح قضاء أكثر من منظور غني في تنوعه وتجده، مكان لاكتشاف المرء طرقاً جديدة لرؤية الواقع، وتخوم الاختلاف. أن أية محاولة نقدية هذا الشأن عليها أن تبدأ بمعانينة الطبيعة التوتاليتارية للخطاب الاجتماعي الذي أبدى عجزه عن قبول/ استيعاب الرأي المغاير. أن ما يطلب من المرأة في هذا الصدد هو القبول بالأضطهاد الممارس ضدها والتسليم به كواقع، القبول بالهانة والكبح والتهميش.

لقد تعلمت المرأة في مجتمعاتنا أن تُصادر حديثها، فليس كل شيء يمكن أن يقال. وهذا بصدد ذاته يرسم النمط والشكل الذي يُستقبل به خطابها اجتماعياً. بالمثل الطريقة التي استطاع فيها خطاب الثقافة الذكورية السائدة أن يعكس

ناتج عن طريق تغييب وحذف الخطاب الآخر، وأن يشوه أي مقولات نقدية بدافع الغموض السياسية. لهذا نجد الكتابة العربية معنية بهذا الشد بين محدودية اللغة المنطوقة وإمكانية التعبير، بين المساحة المتاحة لأشكال محددة من الكلام، والمساحة المُصادرة في حديث المرأة العربية، نجدها في هذا القضاء المسكوت عنه خارج ما هو متعارف عليه من خاص أو عام.

إن نعني لينوء بالأحداث والوجوه والاستمارات التي تتشقق وتتصدع، وتجعل للغيب حضوراً، حتى تتخللني رؤى الكلمات وينداح بداخلي صوت نسائي، هي كما خشية المسرح حين تصبح محاكاة الجسد هي في الإنسياب إلى شروخه، أو كما تتساقب في الآن كلمات الكتابة الفرنسية/ الجزائرية سكيناً بوجدانيا، أم تراه هو العكس؟

"كامرأة عربية، محكوم علي بالإعدام. اختياري العربية كان نتيجة إقصائي، امرأة مهاجرة ومُتغربة. لن يقبل أحد هويتي الحقيقية كامرأة وكأنه محكوم علي أن أطوف العالم بحشا عن مكان يهتويني."

في أحيان يبدو الأمر كما لو إننا لا نملك وطناً تلجأ إليه. ويعجز المشهد الثرماني أن يهتويني حين نحاول المغاوضة بين الداخل والخارج، لهذا يستبقى كلمة "وطن" بالنسبة للعديد من الكاتبات العربيات النازحات غامضة، ومُشعبة بالمغاربة بل والسفرية، مادمن غير قدرات على إدراك وجودهن ككيان أنساني داخل حدود هذا "الوطن". ومع هذا فإن حالة التشرد هذه لا يمكن التعامل معها بإستهانة أو بفهم أحادي. لأن النفس في أحيان عديدة قد يكون فعلاً اختيارياً تلجأ إليه الكاتبة من أجل الإبداع.

✽ كتب النص بالانجليزية، وترجمه أشرف أبو اليزيد، وراجعت الكاتبة.

مقاربة أولية لتجربتي القصصية

رسمي أبو علي *

القصص غير أن هذا لم يحدث وكان من الممكن أن يحدث لو طلب منا استاذنا مرة أخرى أن نكتب قصة أخرى، إذ اتضح لي فيما بعد أنني لا أجد العمل إلا تحت الضغط أو الطلب إلا في حالات قليلة.

وهكذا لُزمت الصمت القصصي - إذا صح التعبير - حتى جاءت تلك الليلة الغريبة بعد حوالي إحدى عشرة سنة وكنت أياها ما أعمل مضيعةً ومعداً ومقدماً لبرامج ثقافية في إذاعة الأردن.

في تلك الليلة الغريبة كتبت ثلاث قصص مرة واحدة وكانت الأولى عن شاب ينتظر فتاة في مكان ما، ولكننا لا نجهي، وبفعل الشمس والضجيج يغمر عليه.. أما القصة الثانية فكانت بعنوان «الحن العظيم» قصة تعكس سوء تفاهم بين صديقين ذهباً للسباحة في بركة عامة.. أما القصة الثالثة فنسيت اسمها وموضوعها..

في اليوم التالي قدمت القصص الثلاث لصديقي الألمي الشاعر والقاص والروائي المتحضر تيسير سبول الذي أصيب بالذبول عندما قرأ القصص، وكان تعليقاً أنني أفسر قاص في الأردن بلا شك وأضاف بأنني ماهر جدا وحاذق في مسألة التكتيك..

وكما حدث مع استاذي الكيالي حدث مع صديقي تيسير. إذ لم أسع إلى نشر القصص كما أنني لم أكتب المزيد منها وكان يجب أن يمر عشرون سنة أخرى حتى أنشر قصصتي الأولى. المنشورة بعنوان «قطب مقصوني الشاربي» اسمه «ريس» وكان ذلك في مجلة الآداب في بيروت في شتاء عام ١٩٧٧.

٤ - دورة

من الواضح أن أن أنه كنت لدي اللوحة - أقولها بتواضع طبعاً - ولكن يبدو أنه في الباطن كنت أؤمن باستراتيجية من نوع غريب نوعاً ما ..

لقد كنت أتحذّر طيلة السوقت مع اصديقاتي عن رغبتى في كتابة القصص - ولكنني لم أكتب أية قصة باستثناء قصة أخرى يتيمة من رجل يعثر على دبابة اسرائيلية بالصدفة خلال حرب حزيران

اصدرت مجموعتين شعريتين ورواية واحدة ونشرت مئات المقالات السياسية والأدبية ومقالات نقدية سينمائية واجتماعية.. الخ غير أنه إذا ما وجه أحدهم في سؤالاً أدبياً عما أنا حقيقة فإنني لن أتردد في القول:

«أنا قاص أولاً وأخيراً».

وعلى الأقل فهذا ما كنت سأقوله قبل ثلاث سنوات تقريباً، حيث إنني منذ ثلاث سنوات توقفت عن كتابة القصة ولا أعرف ما إذا كان هذا التوقف سوف يستمر إلى النهاية أم أنه مؤقت.

ومؤذن الجامع نمت علاقة حب بينهما كانت حديث القرية لسنوات طويلة.

تذكرت تلك الحكاية البعيدة والتي وقعت في قريتنا - المألحة - والتي أجبرنا على النزوح منها عام ٤٨، وأخذت بتطوير القصة في اتجاه صادم غريب جريء حيث تخيلت أن حكاية الحب انتهت بقاء جسدي بين الصبية والمؤذن داخل الجامع نفسه.

كان عمري ستة عشر عاماً ومن الواضح أنني كنت راغباً في هذه السن المبكرة في اختراق المحرمات لسبب يتعلق بنزعة وجدت فيما بعد أنها أصيلة في نفسي. لكن المفاجأة كانت في رد فعل، الكيالي الذي تحمس للقصة بشكل غريب فاق كل الحدود مؤكداً لزملائي الطلبة بكل حماسه المعهود بأن هذه القصة هي أفضل مما يكتبه محمود تيمور والذي كان أبرز كتاب القصة القصيرة في الوطن العربي في ذلك الزمان.. ويبدو أن الأستاذ والذي علمت فيما بعد أنه خريج الأزهر كان راغباً في الخروج من سجن الجبّة وجو التزمّت الديني الذي كان يفرض عليه في شبابه المبكر كما فهمت فيما بعد.

٣ - صمت طويل

كان من المفروض أن يكون تشجيع استاذي الاستثنائي حافزاً لكتابة المزيد من

٢ - قصة البئر

كتبت قصتي الأولى وعنوانها «البئر» عندما كنت في نهاية المرحلة الثانوية في كلية الحصين في عمان. كان مدرس اللغة العربية والانشاء هو المرحوم د. عبدالرحمن الكيالي والذي كان ذا نزعة ثورية بشكل عام، وفي إحدى المرات فاجأنا بأن طلب منا كتابة قصة قصيرة كموضوع للانشاء متجاوزاً المواضيع التقليدية الشائعة في المدارس والتي لا تتجاوز الحديث عن الربيع أو كيف قضيت العطلة الصيفية أو الاشارة بالوالدين وما إلى ذلك من المواضيع الملهية التي لا يزال مدرسو اللغة العربية يحرصون على طلبها من الطلاب كمواد للانشاء.

فاجأنا، إذن د. كيالي وهو فلسطيني من يافا، بكتابة قصة قصيرة.

كنت قد سمعت في طفولتي قصة غامضة عن علاقة غريبة حدثت في قريتنا بين مؤذن الجامع الأعلى «سلمان» وبين صبيبة جميلة كانت تكثر في الذهاب إلى الجامع للحصول على توتة من ماء البئر السفينة في الجامع وخاصة في أواخر الصيف عندما تنضج أو تنتفخ عين الماء الوحيدة والبعيدة عن القرية.

ويبدو أنه مع تكرار اللقاء بين الصبية

كتاب نزوى : حوار الأمتة والوجود

قبل أن يطوي القرن العشرون أوراقه، تستكمل مسيرة نزوى : المجلة / المشروع الثقافي، بإصدار كتاب نزوى، وتأتي أهمية هذا الإصدار الجديد لكونه خطوة في طريق النشر الثقافي بالسلطنة، والذي كان قبل صدور هذا الكتاب مجرد محاولات فردية، فلم تتركس دار نشر خاصة أو عامة لمثل هذه المحاولات الجادة، ربما استسهالا للنشر خارج عُمان عبر دور النشر المتحققة في مصر ولبنان وغيرهما.

لكن مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والإعلان تطرح هذا المشروع الجديد لتدشن توجهها فعالاً يؤمن بأهمية الإصدار الثقافي - بداية - مثملاً يؤكد قدرة المؤسسة على توصيل رسالتها الحضارية خارج الحدود، ولاشك أن نجاح مجلة نزوى ومصادها كانا أهم الدوافع وراء هذا الإصدار الجديد.

حوار الأمتة والوجود، العدد الأول من هذه السلسلة هو جماع نصوص ومقالات نقدية للشاعر سيف الرحبي، نشر معظمها افتتاحيات خلال الأعداد العشرين لمجلة نزوى، عدا بعض المساهمات الأخرى التي ترفد نهراً نقدياً يساهم في تاصيل تناول الواقع الثقافي والأدبي في السلطنة والعالم. هكذا تتنوع موضوعات الكتاب بين تناول المكان وأبعاده، والأبداع واتجاهاته والشخص ومشاهدهم.

ويرى قارئ الكتاب في خاتمة إشارة لبعض عناوين الأعداد القادمة: ترجمة الاستعارة : دراسة للباحث عبدالله الحرامي، مغامرات عُمان في أدغال أفريقيا وهي ترجمة السيرة الذاتية لحفيد الرحبي قام بها عن السواحيلية مستعينة بالمصدر الانجليزي الباحث محمد المحروقي، أما الشاعر طباب العمري فيقدم في السلسلة ديوانه الثاني : مقاطع بيضاء للصمت، ويقدم أشرف أبواليزيد دراسة عن الحركة التشكيلية في عُمان (عنوان أولي)، ولكن تلك الإصدارات نبتة تساهم في غرس مساحات ممكنة لتفعيل دور المجلة / المؤسسة / السلطنة الحضاري في المنطقة.

ويكتشف أن الدبابة ليس فيها أي جنود .. وحتى يحافظ عليها فإنه بنى حولها سورا من الحجر حتى لا يتكشف الأمر..

إنن احفظت بصمت طويل شديد وعندما كان يسألني صديقي القاص والروائي رشاد أبو شاور متى سأكتب كنت أجيبه قائلا:

.. سأكتب بالتأكيد .. ولكنني لا أزال «دور»

ه - قط مقصود الشارحين اسمه ريس

هذا هو عنوان القصة الأولى التي نشرتها عام ١٩٧٧ وكان عمري أربعين سنة بالضبط.

وربما من خلال حديثي عن هذه القصة فإنني أستطيع الحديث عن فني القصص عموما.

أول سمة من سمات هذه القصة أنها واقعية وبالمعنى المباشر للكلمة إذ أنني سجلت تجربة مررت بها وبكل تفاصيلها بالفعل.

إنن لهذه القصة - كما هي معظم قصصي هي ذاتية وشخصية بالمعنى المباشر .. إن قصصي هي جزء من سيرتي الذاتية، فأنا كاتب ذاتي ١٠٠ في المئة .. وأستخدم ضمير الأنا بلا مواربة ولا أجد في أي تمويه أو تحوير..

أبعد من ذلك فإنني أزعم أنني أصنع القصص ثم أكتبها..

وهكذا عندما نشرت هذه القصة أثار نوعاً من الدهشة والاستهجان وخاصة في صفوف كتاب المنظمات الفلسطينية وغيرها والتي كانت موجودة في لبنان .. الدهشة كانت ناتجة بالضبط كون القصة كانت نصاً مضاداً لما كان سائداً.. فكان الحديث يتم عن البطل الثوري كامل الأوصاف وعن اندغامه في الفن والقضية واتجاهه لاطلاق الشعراء الثورية .. الخ كما أن سلوكه الجنسي لم يكن

مسموحاً له بالظهور حيث إنه مندمغ في رومانسية طهرانية مفترضة..

ذهبت إلى الحد الأقصى وتحدثت عن نفسي مبرزا «الذات» في مواجهة ثقافة

تغييبها..

كما إنني تحدثت عن أبعاد عرقية ودمية في نفسي وتحدثت عن تجارب جنسية صريحة بلا تمويه أو تقييد.. وباختصار تحدثت عن إنسان هامشي أو رصيفي يقول كل شيء دفعة واحدة في نصة.. يقول التزامه وإنسانيته وإشكاليته وعييته ومرجه وتعبه في نفس الوقت..

لقد وصفني رشاد أبو شاور .. ودعني أعود إليه مرة أخرى بأنني عازف منفرد..

صحيح .. ولكن الآلة التي أعزف عليها هي نفسي بالذات وهي تقول مستويات متعددة من الألحان المتداخلة.. إنها آلة منفردة، ولكنها أشبه ما تكون ببيانو ضخم قادر على قول كل شيء.

إن مشكلة الكثيرين من الكتاب والشعراء الآن في فلسطين وغيرها هو كيف يكتبن بعد أن سقط مفهوم الثورة؛ بعضهم عاد إلى صوت فردي باعتباره أن الجمالي أهم من الوطني .. وعاد شعرهم إلى مرحلة رومانسية معزولة الآن عن سياقها التاريخي .. فأناروا استهجان قرائهم الذين تعودوا على أصواتهم ذات النزعة الوطنية .. إنها معادلة صعبة الآن بالنسبة للكتاب الذين جاءوا من خلفيات

ثورية.

أنا أزعم أنني توصلت إلى المعادلة الصعبة في وقت مبكر جداً.

قراءة مقارنة في نقد التمرد غادة السمان وكلود دوبورين بحر بهيئة شاعرتين

خالد زغريرت *

رب شاعرتين ولدتا بحرا، ورب أزرق طاغ لا يحد إلا بصورة قصيدتين هما هيئتا شاعرتهما، تلك هي الذيمة الغريبة بين غادة السمان والشاعرة والروائية العربية التي اوجدت في تاريخ الابداع العربي طوقان أنوثة متمردة وملتبسة بالمطلق وبين الشاعرة الفرنسية كلود دوبورين التي تشكل توأم بحرها السياحي، إذ تلتقي الشاعرتان في خيال شعري كاشف لسورة الأنثى وقبض خصوصيتها المتناغم مع إثارة صاخبة تعكس ماهية الطبيعة في لوراتها الخصوصية وهيجان إبداعاتها الغائبة العينية الخصوبة والتجلي الأنوجادي يشتى صورهما وكان الشاعرتين تضمران أنوثتهما طبيعة متحركة بلا حدود إنهما مسكونتان بهذه الطبيعة وتجلياتها التي لا تنضب وإن حددنا صورة هذه الطبيعة بالبحر فلأن البحر أكثر الصور إدهاشا بفضائيته ومطلقه وثورته ولابد لنا قبل أن نقرأ بعض خطوط هذا البحر الذي ينعكس من مرآة الشاعرتين من أن ننعطف الى موجز عن السيرة الحياتية لهاتين المبدعتين:

غادة السمان امرأة بلا ضفاف:

ولدت غادة أحمد السمان من أبوين سوريين في دمشق أعرق المدن أنوجادا وباسمينا هذه المدينة التي تهب عشاقها أجنحة زرقاء من شقوق الريح حتى يصيروا هويتها الوجودية المميزة فقد كانت على الدوام أحد أهم حصون التاريخ ثبوتاً وأجرح مشاهدته تحولاً ولأن العاشق يرث هذه العراقلة ورثت غادة السمان عراقلة دمشق وخلجات التوثب النائمة في جاراتها فكانت باسمينة أخرى من تاريخها المبدع، لقد تعهد والدها الدكتور أحمد السمان تربيتها بما يناسب البحر الهائج من شواطئ تحد جموحه مستعينا بخبرته ومعارفه وثورته لتتقيد ابنته بعد فقدان أمها الأدبية سلمى روية، فعلمها اللغتين العربية والفرنسية

* شاعر من سوريا.

بوالدي في تلك المرحلة خصوصاً وأن أرغمني على دراسة «الفرع العلمي» لكي أكون طبيبة ولم أكن أرغب في ذلك وقد نلت البكالوريا العلمية وقررت دراسة (الأدب الإنجليزي).

عملت غادة السمان بعد حصولها على البكالوريا العلمية أمانة مكتبة ومدرسة ومقدمة لبرنامج شعري عن الأدب العالمي ونالت شهادة الدراسة العليا حيث استقرت في بيروت فعملت في التدريس والصحافة ثم راحت تجول في البلدان الغربية لدراسة تقاليدها وثقافتها، وحصلت نتاج غادة السمان يضاهي الثلاثين منها ستة دواوين شعرية هي:

(أعلنت عليك الحب، اعتقال لحظة هاربة، الحب من الوريد الى الوريد، أشهد عكس الريح، عاشقة في محبرة، رسائل الحنين الى الياسين).

كلود دوبورين يوميات البحر:

ولدت Claude Burine كلود دي بورين في مدينة نيفير

الفرنسية المتساقطة الجمال العريق المائج بمائه المائي المجوهر لكل من يمسسه، قتلوث دم الشاعرة بجرثومة الزرقة الطافحة فوق الشطآن مساقفة بلا حدود فكشانت يومياتها الشعرية بحرا يسن موافقت أزل وأبد طفئانه وتمرده.

عملت في التدريس ثم انتقلت الى المغرب

العربي فدرست في الدار البيضاء مستشفى ميثافيزيق الشرق السحري وخرافة مخياله الغرائبي المتحرك ثم عادت الى باريس لتوقظ مجد شمرسها



غادة السمان

وذخائرهما التي فجرت فيها ينبوعها الخاص باكراً فنشرت - كتاباتها وهي ما تزال في الثائنية ولأن غادة السمان كانت باسمينة دمشقية تتمتع شراسة سرعان ما خرجت عن السرب الاجتماعي المتشابه وعن قانون أبيها القيادي السياسي والاقتصادي - فما هي تصف لنا تمردهما

البكر إضافة الى جرأتها الهجومية على المجتمع والتقاليد والأعراف. (رغم) القسوة المتشقة في تربية الذي فقد كنت مرافقة شرسة ومتحدية واصططعت

الخاصة وسكنها وجمع فراق زوجها
الرسم هنري اسبنور. للشاعرة ثمانية
كتب منها ستة دواوين: (أوراك، رسائل
الى الطفولة ، الحارس، مشعل المصابيح،
الخادمة، الى هنري من الصييف الى
الهجرة) وهو إشراق ذاكرا الحزن التي
عرشها فقدان زوجها.

نتبين من الأفق المجتزا لحياة الشاعرتين
تقاطعا من حيث الدافع الى التحرر
التعدي الذاتي ومن حيث تماثل عدد
الدواوين وهمومها الاغترابية وشاغلها
بالحرية والغربة والتدريس والشعر
المتجر من بحر أنثوي يعيش فسادا في
الغلاء المهيمنة بظلماتها الهيكلية.

وسوف نقف فيما يلي عند أبرز اللقاء
موم الشاعرتين في سياق مختزل
ومتناقظ كما يلي:

أنوثة بحر :

تكتشف قصائد الشاعرتين عن فيض
أنثوي تحرري متمرد تفتقرن ذات
الشاعرتين بحرا صاخبا عاصفا متردا
يعبث ثورة وتحديا، حيث تحضر ذات
الشاعرتين بهرا ينضج بخزين احساس
الشاعرتين المتفجرة ورغبتهم بالحرية
المسوقة بغاية أسئلة كونية مشحونة
بانفعالات خصوصية الأنثى التي لا تحد
فالبهر امرأة الشاعرتين المتفحفتين على
انوجد كوني مهووس بشهوة الاختراق
المطلق في عوالم غرائبية هذه الذات
الطاعنة في الانفجار والتشظي بكل اتجاه.
تقول غادة السمان مستحضرة ذاتها
بصورة بحر غير محدود ورغبوية

الانطلاق والتحرر:
(أنا المرأة التي غربتها المراكب كلها
رخذلتها

وحين لم يبق لها مسن الاشرعة غير
جانحها

تعلمت كيف تتحول من امرأة الى نورس)
(ص ٣٤ عاشقة)

وتقول كلود دوبورين : مستحضرة

البحر كونا أديدا لذاتها المتشظية بأفائها
التحررية:

(أريد أن أعطي الشتاء
ضحكته المتطفة كالتجليات
كي أنفجر في البعيد
في البحر
كي أغرق معك
وبلا نهاية معك)

يحضر البحر في قصائد الشاعرتين يشتي
دلالاته التصويرية والشعورية مرآة للذات
التي تهب أعاصيرها الشعورية
واللاشعورية وشهواتها المستعرة يحضر
بكل مفرداته وعناصره وحالاته التي
تناغم ذاكرة أسطورية كونية تؤسّر
الذات الأنثوية المفرطة بخصوصيتها.
تقول غادة السمان مشهدة بحرها
صورة غرائبية تحكي دراما كينونتها
المتردة:

(أقرع رمال الشاطيء
تفتح بابها الزهري تروي لي ذكرياتها معي
أيام كنت مؤودة في قاعها
قبل أن اطالب بعمرائي من الشمس
أقرع باب الموج فيفتحه لي بأصابع الزرقة
مشيرا بها الى الأعماق حيث مقاسم
الابجدية البكر) (ص ٩٩ عاشقة)

وتكشف لنا كلود دوبورين تكوينات
الزرقاء عبر تناغم العلائق الأسطورية
لصورة الكينونة المتحررة للأنثى:

(كي أحترق في البحر
يرجعني أخيرا في أسطوري
على شاطئه يسعده
تاريخ الموج التافه)

هكذا يتجلى البحر بلاغة للأنوثة المفتونة
بخصوصيتها وخيويتها تحررها التي تحرر
طاقات الانوجد المسكوت عنها، إنها آلية
ليقطة الاحساس المتأسطرة بفهم
الخلق الولادي والابداع الأمومي الكامن
في الأنثى مما يوحي للشاعرة بأنها أومة
الكون والتكوين، فقد استعارت غادة
للسمان البحر كونا لخلود الذات ونشاط

أنوثتها في مختلف صورها. الخلقية ،
العشقية التي توميء بفراة صورة
الحب وعلائق الأنوثة بالذكر:

(وهل تنزف في البحر
قبول المرحان
وهل تركض على الشواطئ
وجسدك يسور الأمواج
قبول المد والجزر ..) ص ٥٠

وتقارب كلود دوبورين الأمواج الدلالية
للصورة السابقة كونها ينضحان أنوثة
متشابهة بفورانها التحرري والمستبطن
صورة علاقة الأنثى بالآخر:

(يا الهي
داو جسدي
من جراح الرجل
واحفظه
حتى لا يكون تحت قبليته
بركة ، غابة، مد وجزر)

تمتد حساسية التحرر والانطلاق
بالشاعرتين الى مدارات الكشف والتعري
الحادة كل منهما منجذبة الى رغبوية
عارية حادة ناسفة لكل الأطر العرفية
ومحاذير التقليد والنظم المجتمعية
المقننة ، لقد تملك الشاعرتين فتنة لذة
الانتهاك والمناهضة المنتبذة مكانا قصيا
في الفضائية، فالشاعرتان تخرجان من
جلد الأنوثة المقننة الى أنوثة خاسرة عن
الضفاف فهما تشدان علاقة واضحة
متحررة مع الرجل ليست متكافئة
وحسب بل منافسة إن لم نقل متغلبة.

تقول كلود دوبورين مفورة بإحساس
الانطلاق الكلي مطلقة في لذة عراء الأنوثة
وحريتها الواضحة:

(اسمح أن ننام معا
عاريين
في ليل جواهر البدايات)
وما هي غادة السمان التي نذرت نفسها
لسرحة فعل التحرر تؤثت العراء قبل أن
تجعل الأنوثة استراتيجية صيرورة
العراء والانكشاف والوضوح:
(أريد أن يظل حبنا غريبا

كمشهد صبية تجمص بشرتها تحت الشمس
وقد تمددت عارية فوق قبر رخامي وقور

سائل أمشي في حقول الغامك
وأنا أحمل بيدي عكازي الأبيض
كالعيمان
لأرى غموضك بوضوح

إن هذه اللذة المنبسطة عن شهوة الأنوثة
إلى الانكشاف بالخصوبة تستدعي لدى
الشاعرتين أفقا تعبيريًا متميزًا في
استبصار اللغة الفيزيائية العميقة
للأنوثة ورغبتها في التدفق صافية عذبة
لترسم عبر حرس الأمومة كون الخلق
ودوراتها وبالتالي تصر الشاعرتان على
استحضار جذوة التائق المتجدد بصور
الربيع فأكفه معنى الأنوثة الناضجة
بنزقها ورقة أزاهيرها.

تقول كلود دوبورين مومته ببلاغة ربيع
الأنوثة

(يا إلهي
خلصني من النار
وقل لي بأنها حسنة
كي تزهو شجرة اللوز
كي أقبل حظه
دون أجوع حتى أكل الثرى
لكي أصبح مرة
زوجته الربيعية)

وترسم غادة السمان لوحة ربيع الأنثى
بحس سوربالي لصيق بالاختراقية
الناضجة بها ذاتها، المتحرك إلى ذرا
خصوبتها:

(أتوغل في خضرة حبك
أخطو إلى أحشاء الأشجار لعلني أعلم
الاستقرار
لكنني حجر لا ينمو عليه العشب إلا إذا
تدحرج
....

منذ ألف عام كان ربيع وأحببتك
وبار كنتا البراعم وعصافير الفجر
اليوم أينما كنت وكيفما كنت أذكرك مع
الربيع

تهب رائحة زهر الليمون علي حتى وأنا
في عرض البحر فهي غير أياها معا

إن هذا الهوس المبدع الذي تنفجر عنه
الشاعرتان هو وسيط الأنثى مع طفولتها
الصورة المثل للحرية والانطلاق وهو
الهوس المعبر عن أشجان الطفولة
الخالصة وأحاسيسها المرتبطة بعالم
الطبيعة وأسرارها، ليست الأنثى أشمل
وأغمض وأثري أسرارها، فإن كانت
الطفولة صورة يناعتها الأولى فالنضوج
فاكتتها السحرية وهذا ما يفسر حضور
الشاعرتين بطفولة بوديرية عابثة
فوضوية تلهو بالنظم والأعراف كما تلهو
بالدمى التي تستلذ بجمالها مثلما تستلذ
بتخريبها فالطفولة حالة أنوجاد حلقي
متساوي التقاطب فهو مرتد زمنيًا
ومتصاعد في الآن معا حيث لا يتساوى
الماضي بالاستقبال للذاكرة بالحلم.

تقول كلود دوبورين مستعيدة من
الطفولة ذرا حيواتها الحلمية:

(يا إلهي
خذي
امخني من الندى ما يكفيني
ومن العطش ما يكفيني
أريد ألا أكون سوى طفلة حزينة
تنظر الغروب ينطفئ
في صفاء أصابعها)

ولنقرأ قضاء معنى هذا السياق في لوحة
بلطف الجماليات لغادة السمان التي
تكشف عن طفولتها المخبوءة في عمق
نفسها:

(تلك الطفلة
وجدت نفسها فجأة متكررة داخل جسدي
متكررة داخل عمري واسمي وشهوتي
ساقطة في شرك أدوري
تجلدها أمزجتي الزئبقية وحكايا حبي
الغامضة

لكنها لا تزال كل ليلة
تهرب مني حين أنام
وتفتح باب الكهف
لتنهول وحيدة في كوكب الحلم

دون أن تصل الطريق إلى القمر)

يمكن ملاحظة تقابل عناصر اللوحين
وبناهما المعنوية والشعورية واللونية
والتي تكونهما الدرامي فثمة التقاء
خصيب بين ذاتي الشاعرتين وأشاعهما
الروحي ورؤيتهما الوجودية، يتمركز في
يقظة أنوجاد حر متصد يستعيد أنوجاد
البحر النائر اللامنضبط إلا إلى نظام
الأزرق المطلق تتمنجه الشاعرتان: غادة
السمان المبدعة العربية التي أشعلت
قامتها الأدبية الفريدة والخاصة في حركة
الكتابة العربية بامتيازات متعددة وقد
لقيت استقبالا ممتازا من القراء والنقاد
والمبدعين، فهي هي يوسف إدريس أحد
رواد الإبداع القصصي يشهد (أن غادة
السمان أفصح الكاتبات العربيات لأن لها
أبجدية خاصة بها ولها القدرة على
بالعزف بالكلمات في سيطرة طافية
تدهشك خصوبتها وتفردها).

أما الشاعرة كلود دوبورين فقد وازت
مقامتها بالبحر استقبالا وتميزا فهي هي
الشاعر الرئيس ليوبولد سيدار سنغور
يقول: (إن أشعار كلود هي أزهار
ناضجة ورائحة).

لا بد من القول أخيرا أن مذهبنا في القراءة
السالفة محاولة لتقري فصليتي توامي
زهرة بحرية تلتقيان في ثيمات ما لا
الافتقاء والتماثل أو النائر.
إشارات:

* مصدرنا المعتمد عن الشاعرة كلود دوبورين:
الأشعار والسيرة الذاتية: مجلة الآداب الأجنبية -
مختارات للشاعرة الفرنسية كلود دوبورين
ترجمة للمصطفى اجاميري / العددان ٤٦ - ٤٧
السنة ١٣ / شتاء ربيع ١٩٨٦.

** مصادرنا عن الشاعرة غادة السمان

١- ديوان عاشقة في محبرة
ب- رسائل الحنين إلى الياسمين
ج- قضايا عربية في أدب غادة السمان / حنان
عواد - دار الطليعة بيروت ١٩٨٩.

الحدأة الشعرية في الجزيرة العربية رؤى واتجاهات مغايرة

عبدالرزاق الربيعي*

لأنها مهد القصيدة ظلت فتوحات الجزيرة العربية الفكرية والفنية والعلمية علامات ترسم على الطريق ملاصق إرثها الحضاري الذي يشع ليغمز بقية المراكز الثقافية بالقلة الباهر. وعطاءات إنسان هذه المنطقة التي انتجها عبر مخاضات طويلة وكان لابد لهذه الإنجازات التي تعكس حيويته الفكرية أن تتواصل لتدخل العصر الحديث متسلحة بذلك الإرث النابت في وجدان المكان.

عدة مفاهيم وتعريفات ، ورؤى للشعر عبر رصم تجارب ثلاثة شعراء بارزين هم الشاعر عبدالعزيز المقالح صاحب التجربة الشرية المتطورة تطوراً مطرداً الذي بدأ تجربته ثورياً وانتهى صوفيّاً لكنه حافظ على شفافيته حيث توقف عند ديوانه (أبجدية الروح) متجاوزاً أهم إنجازات المقالح الشعرية والنقدية بأساطة رؤيته الشعرية والفنية، كذلك أهم أدواته الفنية ، وبخاصة استدعاء الشخصيات التاريخية وينتهي الباحث إلى أن المقالح يعد أكبر شخصية شعرية في الجزيرة العربية من حيث الاتجاه الذي سلكه وحده لاسمياً في شعره الأخير. والشاعر الثاني الذي تتناول به دراسته التطبيقية هو (خليلة الوليان) الذي يتقرر بلغته الشعرية الفذة وهو شاعر ملتزم برؤية عربية ثورية خالصة.

واختتم دراسته بالشاعر سيف الرحيبي حيث رأى أن تجربته مغايرة تماماً لتجربتي المقالح والوليان، حيث تحرر منذ البدء من التزامات التفعيلة واستفاد من كل تجاربه المكانية والمدن الصاخبة التي عاش فيها طويلاً مثل (القاهرة) (بيروت) و(باريس) و(لندن) جسرت نص (الرحيبي) وجعلت منه نصاً للجزائر، وبلافتها بطاقة تحريرية تقاس باللائحة، وبلافتها الهائل على العالم، ولذا يعود في الاستغناء أن بلده (عمان) فإنه يعود إليها شاعراً كبيراً وتأصباً، وتجربة (الرحيبي) متفردة، وتبدو نسيجاً وحدها، فنصه يجمع بين التفاصيل والتكليات بين البومي والكوني، وكل ذلك بلغة لا يحدها المبتذل، ويرى الباحث أن المكان والطوقلة في شعر (الرحيبي) يرتبطان بالشعرية لديه ارتباطاً وثيقاً، ويكادان يفيضان من نصه على نحو كامل ، ومذهل لما يمكن أن يقال أن شعر الرحيبي هو الحياة بكل ما فيها من إيجابيات وسلبيات وهو شعر لا يلجأ إلى بسيط سواء على مستوى الرمز أو على مستوى التحايل الفنية كما لدى شعراء آخرين. إن هذا النهج الدراسي تمكن من أنها توقفت عند تجربة الحدأة الشعرية في الجزيرة العربية عبر قراءة جديدة لتنتاج شعراء يميزون أثرها المشهد الشعري العربي الراهن بإبداعاتهم، فدخلوا الجامعات الخالية عبر الدرس والتأويل والقراءة المتخصصة لوحد من أبناء الجزيرة، وكما تمنى أن نقرأ هذه الدراسة مترجمة إلى اللغة العربية لثراء المكتبة العربية يمثل هذه القراءات الجادة لتنتاج شعراء الجزيرة.

ذلك وتوقف الباحث عند تجربة البردوني باعتبارها تجربة مهمة ليس في اليمن وحده، ولكن في عموم الجزيرة والوطن العربي لأنه استغنى طاقات هذا الشكل الشعري كما فعل الشاعر (محمد مهدي الجواهري) الذي يعد أكرم معاقلة هذا الشكل. واستعرض (الدوسري) في الفصل الثاني تجربة الشعر الحر مع الإشارة إلى إسهاماته الأولى خصوصاً لدى (بكتلار) ورأى أن وجود شاعر (السبياني) في الكويت مطلع الخمسينات هارباً ومشتغلاً هناك أثره الحاسم في دخول القصيدة الحديثة إلى الجزيرة العربية عبر البوابة الكويتية حيث تصرف عليه (محمد الفايز) و(علي السبيتي) وتأثراً به ، فكتب محمد الفايز (مذكرات بحار) التي عدّها الباحث من أجمل ما تم تحويله إلى غناء في الشعر العربي لكنه يرجع أن (علي السبيتي) كان الأسبق تاريخياً من (الفايز) في كتابة الشعر الحر.

وتناول الباحث تجارب عديدة أبرزها تجربة الشاعر سليمان الفليح، ومحمد النميني، و(علي الشراقي)، وأحمد ضيف الله العواضي ودخيل الخليفة إضافة إلى تجارب أخرى أكثر حداثة كقاسم حداد. كما أقرّر فصلاً كاملاً للقصيدة النسوية (الفصل الرابع) حيث رأى أن للشاعرات العربيات في الجزيرة أكثر من أي مكان آخر في الوطن العربي كما ونوعاً، حيث توقف عند تجارب الشاعرات : سعد الصباح، سعاد مفرح، ميسون صقر، فوزية السدي، حمدة خميس، نعليه خميس، عالية شعيب وأخريات وتناول الباحث في الجزء الثاني من دراسته

ورغم المكانة الرفيعة التي احتلها شعر الجزيرة العربية على مر العصور في الآداب العالمية إلا أن نصيبه من الدراسات الأكاديمية يكاد يكون شبه معدوم، لاسباب غامضة ، ويكفي القول إن هناك دراسة توثيقية واحدة أنجزتها الدكتورة (ثورية الرومي) وتوقفت فيها عند عدد من نماذج المكرة للقصيدة الحديثة ، لذلك جاءت دراسة الشاعر والباحث (أحمد الدوسري) الموسومة (اتجاهات الشعر العربي الحديث في الجزيرة العربية) التي تقدم بها لجامعة جينيف لنيل درجة الدكتوراه بأطراف البروفيسور (شارل جونكو) وباللغة الفرنسية لتقتع نافذة ليدخل عبرها ضوء القصيدة الحديثة لشعراء الجزيرة العربية إلى قاعة الدرس الأكاديمي لكي يتمكن الباحثون الأجانب من الاطلاع على المستوى الرفيع الذي بلغته هذه القصيدة. تتألف الدراسة التي أوصت لجنة المناقشة بطبعها ومنح (الدوسري) درجة الدكتوراه بامتياز مع درجة الشرف الأولى من جزئين وثمانية فصول.

وتناول الباحث في الجزء الأول تجارب شعراء حافظوا على القصيدة العربية التقليدية من ناحية البناء الفني، لكنهم جدوا فيها لغة وإيقاعاً، وصورة وموضوعات وروابط الشعر لأول مرة بالإنسان والوطن، ويأتي على رأس هؤلاء الشعراء (عبدالله البردوني) الذي رأى الباحث إنه جعل الشكل التقليدي عاملاً مساعداً لا يدخل القصيدة العربية معترك الحياة والناس وقضايا الوطن، ومن قبله حاول (الزبيدي) الذي أغتيل في اليمن مطلع الستينات

*شاعر من العراق يقطن في مسقط.

آمال موسى : أنثى الماء شعرية البوح والتمرد

حسن خضر *

ديوان الشاعرة آمال موسى «أنثى الماء» تنتظم قصائده في أربع حركات ، هي :
الحركة الأولى في «ملوك الذات» . وتحاول الشاعرة عبر قصائد هذه الحركة أن تبوح بمكنون ذاتها، بشفافيتها وخصوصية عالية أكدت أنه بالإمكان شعريا أن نكتب الجسد بقية ترقى به عن مجرد كونه عددا من الأعضاء أو سطحا من الجلد، وصولا إلى أعماق وادق تفاصيل الجسد باعتباره جزءا لا ينفصل عن ذاكرة الشخص وأحد أهم مميزاته النوعية، لذلك فإن الذات الأنثوية الخاصة هي مركز الحركة الأولى ، فمن الجسد الغائت ينبع الشعر وإليه يعود.

الحركة الثانية «في حانة القصيدة» ، وفي هذه الحركة تعبر آمال موسى عن هواجسها ورؤاها فيما يتعلق بالشعر، والشاعر ، والقصيدة، وهي في رؤيتها للشعر تراه «حكيماء ينبغي أن يهتم بشيء أن يحمل معنى . وقد يعضد ذلك اختصارها «المتنبى» لتقديم ديوانها بأربعة أبيات من شعره ، وقد كررت آمال استخدام أبيات للمتنبى في منخل كل حركة من الحركات الأربع للديوان، منتقاة أبياتا منه تتواءم وأفق كل حركة في دلالتها الكلية.

الحركة الثالثة : «بيوت من ماء .. بيوت من طين» فيها يكون المكان متجليا من زاوية كونه النسب الحي للإنسان. وفي هذه الحركة المحققة بالمكان تماما ، تظهر «يدلوة» ما، طازجة واليفة في مواجهة «المدنية» وتقاليدها المغربة ، فيما يبدو انسجاما ذاتيا مع القطرة في مواجهة النمط.

الحركة الرابعة : «العاجزة من لا تستبد» ، وهي الحركة التي تصود إلى الأنوثة مفتتح الديوان في الحركة الأولى، فيما يشبه بنية دائرية أخيرة لجميع قصائد الديوان . ففي

هذه الحركة الرابعة تغلب على القصائد روح التمرد الأنثوي العارم والحميم، في انتصار الأنثى لنوعها ، وهو ما يتلاقى مع تمرد سابق في أول الديوان تعلن فيه الشاعرة زهوها بأنوثتها وروعة خصوصيتها الجسدية والروحية التي تدفعها إلى التمرد ضد الانسحاق ، حيث يبقى «المثول» ذا معنى مختلف تماما.

وبالنظر إلى العنوان «أنثى الماء» جيليك إلى

ما يتواءم دلالي داخل المتن من قصائد ، فأنثى الماء هي «فرس النهر» أو «عروس البحر» القريضة الزامية، التي تحمل معنى أسطوريا أيضا فيها وحولها، ناهيك عن التنازع فيما بين الأنوثة والماء من معنى الصفاء والطراوة والري وتقلب الأحوال ولا يتعدد كثيرا بهذا التفسير، قصائد

الديوان تشير إلى روح الأسطورة . التي تلعب دروا في تسيج مسادة عدد من القصائد. كذلك فمن صفات الماء التحول والسيرورة، فيما يتشابه فعليا من صفات الأنثى، وما أشبه لحظة سكون جزينات الماء في جسد الرمال بلحظة سكون الشوق بعد ارتوائه. ولا يعني ذلك حديثا عن شعر المرأة مقابل شعر آخر للرجل، فذلك تقسيم مضر بالتجارب وينطوي على نظرة عنصرية للفن، ويضيق زاوية الرؤيا. لكنني احتفظ لنفسي بتأكيد خصوصية الأنوثة وتجلياتها الفنية العديدة داخل الديوان فيما يمثل محور التجربة فقد أمكن عبر الشعر البوح بأسرار رحلة طويلة داخل الماء / الأنثى. وهناك سمة مهمة في الديوان بشكل عام، وهي الجمع بين التقابلات النوعية، الرجل وتقيض الأنثى، المن وتقيضها البدانة الرضوخ وتقيض الاستبداد ، إنه حب التقيض الذي يؤكد الخصوصية، فالأبيض يؤكد الأسود

ويظهره والعكس صحيح. وجدالية التناقضات والثنائيات المتقلبة تضع دالات عديدة للتجربة، فضلا عن أنها تعمقها وتدشنها، فهي مثلا تكم المفاهيم المتعارف عليها حول طبيعة الأشياء، وكذلك المنطق الذي يحكم طبيعة تحاور هذه الأشياء.

اللغة في الديوان لغة عادية غير أنها تتراوح بين

الالتهاب والتوتر وبين الهدوء والتأمل تبعاً لحرارة البوح والشحنات الذاتية الخاصة التي تدفع باللغة لأن تكون «غائبة» في بعض القصائد، مثل «أعشقتني» و «كامنة الموت» و«أنثى الصيف» و«عصية الطير» وربما كانت اليدوة هي التبرير الموزون لكراهية المدينة والاعتراق عن نمطية



حياتها، وتكمن في مفردة «الفجر» دلالة خاصة على نوع من البداوة ليس متكررا، فالفجر لهم منطق وعادات وتقاليده تخصهم وحدهم في الحياة وفي المعاملات:

اسكنت الفجر شعري
بسحت لهم كلي
ليخطوا ما ذهب من الآتي فذهبوا السواد
أفرغوا الجدائل

إنها لا تناقش قوانين البيئة من خارجها إنما تستخدم إحالات على روح هذه البيئة، مثل قراءة الكف، والنظر أو التكهن بالمستقبل المنقضي سلفا، أي حال السليم الكامل، ومع ذلك تكون النتيجة الفجر، فيما يمثل إبانة للحياة الشروطة التي تضعف الأنثى في «إطار» لا ينبغي لها الخروج عنه. ورغم أن القصائد منذ البداوة تحمل روح أنثى متمردة إلا أنه التمرد الحذر الذي يجنح كثيرا لا إلى طرق التباهيات تماما وإنما فقط، هو يفاوضها، أو يستبدل فجورها ورفضها التام بعتابها أو اللوم عليها. ولا يمنع ذلك من إقرار أن الشاعرة استطاعت في هذا السياق أن تبوح في أحيان كثيرة بأقصى ما يمكن أن تبوح به أنثى في ترمها.

إن البوح الفني في الديوان ينطوي على معنى للكتمان في وجه منه، حيث إنه يأتي وفق أعراف وروية ناضجة، لا تجعل من البوح معادلا للكشف، أو الفصح، والحلم والأسى أيضا، الشري والشكافية والحلم والأسى أيضا، والعزة المهذبة في أحيان كثيرة، وهو ما يجعل الجسد يشبه السجل المحمي الذي يحوي أدق تواريف إنسانه ومخزن أسراره: كيف تقيم الأنثى في الأنثى

دون

أن يتطاولر شعاع الأرض.

بعيدا عن التقسيم البصري لمفردة «بتطابير» ودلالة ذلك على روح الفعل في تشطسي وأنشطار الشيء الذي يتطابير، يبقى سؤال حول دلالة «إقامة الأنثى في الأنثى»، خاصة وأن مفردة «الأنثى» الأخيرة بالبنط الأسود للتمييز البصري، وذلك يجعل إلى دلالات عديدة منها أن احتمال الأنثى لأثرتها العالية شيء يهز الأرض ويجعل شعاعها يتطابير، خاصة حين تكون تلك الأنوثة غير مشبعة أو متحققة إنسانيا.

ومن ثم ينجرده هنا معنى «الإقامة» إلى دلالة القهر والسجن داخل الذات «الأنثى» داخل الأنثى.. هذا تأويل من تأويلات عديدة استوقفتني أسام هذه الجعلة، خاصة وقد أشرت إلى أن الشاعرة لا تستطيع أحيانا أن تخرق التابو بشكل كامل، فالواقع الثقافي والأعراف الاجتماعية لا تزال تحكم الفن والشعر دون النظر إلى ضرورة اختلافه وتطوره.

لا شك أن هناك معنى قصيا عميق للدلالة، يشير إلى جوهر إنساني مدفوع بجنون لأن يتدق صاحبه كل ما في شجرة الحياة من ثمار حتى البغضة منها، وهو ما يؤكد اختلاف الذات الشعرية هنا وعدم جريها على التقليد أو الاتباع:

طفلة الجنون أنا

هوايتي

ابتكار قنديل لنهارى

ابتكار وهم

يحدق في عين الحقيقة.

أما في قصيدة «لوحة» لا يتحملها الجدار» فالأنوثة هي الأنوثة التي اكتملت صفاتها في امرأة ترى أن العالم «الجدار» لا يستطيع أن يتحمل جميع محاسنها دفعة واحدة، وربما كان أقرب للدلالة إطلاق لفظ «جدار» دون تعريف ليدل على غير محدد، أي نكرة، وهو ما قد يحيل إلى الرجل رمزيا في انشاع المعنى

الشعر ثوبي الملوكي

الكتفان وأكران: واحد لليمامة

وأخر للصقير الناس

النهدان خميرة أسرارى

الخصر كوكب يدور حول غزالة

الساقان من ضاقت بمواعيد العشاق.

يجدر بهذه النافذة أن تحتل هذا اللمهيب الأنثوي، وهو يطل منها، في حين لا يحتل اللوحة أي جدار في العالم، الأمر الذي يذكرني بولادة بنت المستكفي، الخليفة، عاشقة ابن زيدون، حين يأخذها الزهو وهي نرجسية لفتنتها وبهاء حسننها، فنقول:

أنا والله اصبلح للمعالي

أمشي مشيتي وأتية تيهي

أمكن عاشقي من صحن خدي

وأمنح قبلي من يشتهيها

وقيل إنها، لم تكن تقول ذلك فحسب، بل خطته مطروزا على ثوبها غير أن الأنوثة في ديوان «أنثى الماء» عصية رغم إناحتها، طوقسية، مجنونة لا تبوح من خارجها، فهي التي تقيد ذاتها، وتكبح جماحها وقمنا شامت، فهي سيدة القصر، شعرها الطويل الليلي ثوب يكسو نهار الجسد، هي الملكة والجواري أيضا، أي جسد الماء، رغم فداحة بوحه بمكنون لهييم ونعيم جناته إلا أنه ليس سائقا للشاربين.

لا تتبع أمال موسى في هذا الديوان مدرسة شعرية ما في الكتابة، فالقصائد متنوعة، فيها تجريب في اللغة والتخيل، تمتاح قدحا من معين الأساطير والجنون وتعب من مياه الألباء الرومانسين أقداسا، وتصفو تارة أخرى لرؤاها الخاصة عبر نثرية رفيعة دافقة، حين تتخلص القصيدة من ادعاء الحكمة والتلويح بعرافة ما، فتبتعد بذلك عن التبشيرية والنبوة التي ليست ابنة الشعرية الحديثة أبدا، هنا فقط تسكن اللغة الخطابية ويهتاج الشعر بالداخل، وتتضح القصيدة بحكمة طبيعية عماها الصديق الفني الأكثر قدرة على الإضواء أكثر من ألف عراف زاعق لا يكف عن إعلان معرفته بالفغي إلى الدرجة التي تقصد مصداقية قدرته على الكشف أو الإضواء في حين ترجو القصيدة عكس ذلك.

ومثال للهدوء والتأمل اللذين يفجران طاقة شعرية في روح الكتابة، قصيدة بعنوان «قصيدة عمودية» وفيها تنجود الدلالة النصية على «القديم، بمعناه المعنوي (الماضي) والمفاهيمي (التقليد)» أخذه من تكرار «في البيت القديم» نكتة فنية تتكرر بين المقاطع لتسمح بتدفق السدالة وتجددها:

في البيت القديم

أين تنكيء الجرة

لينساب الماء ممزوجا بالتساييح

في البيت القديم

أتى دوت مرختي الأولى

أسوي تربة السلالة

لننأم

أرواحا تتلخم أرواحا.

وحدثها ونهيا:

«أنا أبقى للحظة وحدي

أنا أجلس لساعات دون أن أنتظر أحدا

أنا أتوقف قلبي عن المشاعر

كي أستريح

كي أستمع بصوت طرقاتك على الباب

وأنا أعرف ألا رغبة لي بالتهووس لأفتح.»

ما يلفت أيضا حركة الحكاية داخل نسج القصيدة — حكاية شعرية «بزمن ممزق، وفرد لا يملك إلا حواراه مع داخله في مونولوج طويل كأنه وصف لتلك الأعماق الباسية والمنعزلة في حدادها ووحدتها التي هي خليط من الرقة والغياب والتهيب، ولتظهر تلك الروح الهشة والمعرضة للزوال وهي تهرب من إحساسها الدائم بأنه مهددة ولا تهتدي إلا إلى موتها، لكنها «ستنثت تحت وطأة أرواح الآخرين، ككتابة تدرج أحوالها، لا ترح تقيم ذلك الخيط الواهي للدقائق والنهائيات وعذوبة الهزائم الصغيرة، وهي تضفي أو تسند أجوبابا مائلة حيث الخرابات تكتب حكمة كلامه ولا جدواه، سائرا أمام نفسه بلا مناورات أو متاريس، حاملا خطاياهم وروحه للصفراء، وشمة ألم تقبل وبقايا كسل وأناشيد زرقاء وآلة موسيقية حيادية كأي امرأة تشبه سلما ناقصا أو مدينة لا تعرف فيها أحدا.

لا مناص من تلك الجاذبية أو الاستدعاء أو الفناء المكون داخل جمرة الكلمات المستكنة بدعة واستسلام وهي تعيد تكوين صلة القرابة مع السكينة والأصوات التي تنبسط تحت رمال لا خلاص من رواية قلب نوره الحاد:

«سقطت الوردة من الكف

وما لها أحد

والذي أحبك أيضا

سقط

وما لم كلمته أحد

لقمان ديركي : كما لو أنك ميت بلا مناورات أو متاريس.. حاملا خطاياهم وروحه الصفراء

أكرم قطريب*

يبدو الشاعر السوري لقمان ديركي في ديوانه الأخير «كما لو أنك ميت» منشغلا بشؤونه وذكرياته وإسرافه بلحظات تكتسب قوتها وحدتها من سعيه إلى جعلها موثوقة ومنبسطة وأكثر قربا، تلك التي يستعيد بها عالمه الموضوعي المعزول، من كون أسلوب وجود هذا العالم ليس أكثر من جملة، هديرها الجواني الأعمى غير مكتشف ومطمور ويجب البحث عن النار المشبوبة داخله، وتحويل ما هو منسي وغير متخيل وسريع الزوال إلى أثر وأرض يقيم عليها ظلام غريب وهو هنا إذ يهتم بالأشتغال على ما هو عابر وأني، والتقاط ما يبدو بديهيا أو يوصفه مجرد قول، ومعروفا في لغة التخاطب اليومي، فإنه بكتابتها لها يتحرر من انشائيتها بتغيير اتجاه مسارها ومن ثم شحنها بإيماءات وجهات أخرى غير معلومة إلا في الهوة العميقة لتحقق صورة الواقع شعريا بتحويل خياله أي (خيال الواقع) إلى واقع شعري.

«أنا متجردة من أية بطولة أو كرنفال أو عصيان، تستفيض بشرح أهمها وانكساراتها:

ولا تفعل شيئا من أجلي

فأنا مجرد شخص منسي وموحش

مثل وردة في مزهرية جف عليها الماء

مثل خشب في باب بيت مهجور

مثل ربح تهب وحيدة في صحراء» (ص ١٢)

كما لو أنك ميت هونا وبعيدا عن تقاليد عاطفية انشائية ذات جاذبية وخيال طلي تقليدي وتحت تأثير تلك الروح الأقرب إلى الخلاء يتجه عن الذي قد يبسطه حين ذلك الإرث الشعري بالوقوف الطويل أمام الأثر والمكان ورجع الصدى.

لا يمثل الماضي ولا يحن بقدر ما يقيم مسافته في اللحظة الراهنة بوصفها حاضرا يتجزأ التكاملي الأعمى للحواس وشكل إصغائها

هكذا نكتشف ما يقيم لقمان ديركي خارج الهم الميتافيزيقي وإحداثياته من خلال استفاد أقصى طاقات التعبير في جملة المشاعر اليومية بشغوية خالصة ذات منحنى وبعد واحد والتقاط ما هو نادر ومفارق في المحكي ومشهد الكلام بحيث تكون صورة ذاتها وباستطاعتنا النظر إليها باعتبارها إنجازا متكاملا، لا يمكن تجزئته من حيث البنية والسياق والتوتر الذي تحمله والأم من ذلك أن نصوصه تظهر نقشها شكليا في مظهرها الخارجي ولكنها كثيفة وغنية جدا من الداخل.

لن نلمس بعدا رومانتيكيا تقليديا أو صوفيّا تتوق إلى عناق اللامرئي، فالاستوى الأشمل لكل هذه الأبعاد ينمحي في تدرج انحاء الأنا الشعرية وتمزقها الوجودي. وكأن الضعف والنسيان والوحشة تشيد تاريخها الشخصي.

* شاعر من سوريا

الدراما الأمريكية قراءة نسوية

يوسف وهيب*

منذ أن طرحت سيمون دوبوفوار مفهوم أيديولوجية الإذعان لدى المرأة في كتابها «الجنس الثاني» ١٩٤٩م، وكشفت من خلالها حقيقة الانتماء في العلاقة غير المتكافئة بين الرجل والمرأة حيث إنه (الرجل) هو المحدد لكل ما هو إنساني وليست المرأة في جميع الأدبيات والفناتج الإبداعي حيث الخطاب الذكوري هو السائد وهو الذي ينوب عن المرأة في طرح مشكلاتها ومن ثم كانت أهمية طرح دوبوفوار تكمن في تلك القوة التي منحت الحركة النسوية إمكانية طرح أسئلتها الأساسية دون سائبات ذكورية، ولعل ذلك ما تبدي في كتابات دورلي ريتشاردسون Dorothy Richardson التي اتخذت لنفسها موضوع وعي الأنثى في روايتها (رحلة حج)، كذلك ما نراه لدى فريجينا ولف رائدة النقد النسوي ومن بعدها ظهرت كتابات كثيرة في نفس الاتجاه فكان كتاب ماري إلان M. Elman «التفكير حول المرأة» وجوليت ميتشل Juliet Mitchell التي دافعت عن فرويد في كتابها «التحليل النفسي والحركة النسائية» ١٩٧٥ من حيث إنه أنه أي فرويد يصف تمثيلاً ذهنياً للواقع الاجتماعي وليس للواقع نفسه، ورغم ذلك فدفعنا عن أفكار فرويد عن الاختلاف الجنسي لم يلق قبولاً عند العديد من مثلات الحركة النسائية.

مصرح يوجين أونيل، وأرثر ميلر، وتينسي وليامز، والوارد البي، وسام شيبارد وتنوعت هذه الدراسات بتنوع كتابتها وكاتباتها بين الرؤية النسوية كما تراها المرأة (الناقدة النسوية) وبين رؤية الناقد الرجل لهذه النماذج النسوية المسرحية وهذه الرؤية الأخيرة لم يمثلها سوى اثنين من النقاد الرجال هما جيفري د. د. ماسون وجون تيمباني. وفي مقالها المعنونة بـ «وحش الكمال» نموذج ستيلاند أونيل، ترى أن فليس Anne Fléche مؤلفة المقال أن السمة المعمارية السائدة لدى أونيل تتمثل في وجود شخصية نسائية غير مستقرة، وإن كانت تمثل أيضاً محورا بنائيا تتوزع حوله السرديات الذكورية المتصارعة والمشكلة التي تواجه الناقدة النسوية هذا هي كيفية قراءة شخصيات أونيل النسائية دون نزوعها من سياقها السرد، وتبين أن فليس وجهة نظره «تريسا دي لوريتيس Teresa de Lauretis» التي ترى أن القراءة النسوية أصبح لزاماً عليها أن تتعامل مع غير الممكن فهي قراءة وجب عليها قراءة

لقد كان الإبداع النسوي تلبية لحاجة فكرية ماسة حيث ليست هناك إجابة عن أسئلة المرأة الحقيقية سوى لدى المرأة ذاتها وخاصة سؤال التمييز كما يذهب فوزي فهمي في دراسته «المرأة وثقافة الاضطهاد». فالمرأة تولد في ظل ثقافة ذكورية تخلع قيمة رمزية على نوعها وهذه الثقافة المسيطرة هي التي البستها فتناغم تعيش به حياتها في إطار «كرنفال» ووفقاً لأصول هذا الكرنفال ليس لأحد أن ينزع قناع الآخر وكانت تلك هي آلية الضبط الاجتماعي من قبل المجتمع الذكوري وفي إطار النهضة الثقافية التي تقوم عليها أكاديمية الفنون المصرية التي أصدرت أكثر من تسعة عناوين مترجمة عن موم المسرح النسوي في أمريكا والغرب فإن كتاب «الدراما الأمريكية الحديثة» قراءة نسوية» الذي قامت على تحريره في الإنجليزية وقدمت له الناقدة الأمريكية جون شلوتز June Schluter قام على ترجمته سامح فكري يشتمل على ثلاث عشرة دراسة في

* شاعر من مصر.

والذي كرمك

عاش الى الأبد في جسدك

لأنك خنت سيدك

أمام حارسك

أضحي بذلك وحيدا

مثل ثقب في إبرة مرمية

أمام نجمتي الساطعة

وتحت قمر الساطع

كنت تقبلين سواي. (الكراهية ص ٢٩ - ٣٠، ٢١).

يفرط في مديح تداعية وعزلته ونأيه، ويأخذ كل من الحب والكراهية والغيرة والضعف صورة ملاذ أو مسودات حرائق وتواريخ تتحاذ إلى حقيقة امتلاكها لآلم فريد في سماته، إذ عبره تتأسس كل هذه القدرة على كتابة ميثولوجيات صغيرة غير مألوفة، والانتباه الشديد إلى ما يمثلها شعريا.

وهو هنا يختلف في مساره عن ديوانه الأول «ضيفو يثيرون الغبار» الذي امتلأ بتدرجات درامية اقتربت أحيانا من أن تكون ذات نفس ملحمي ولكن بشيء من عدم اكتمال.. وفائض «الأنثى» من الرموز والأساطير والمسيين والأمكنة تستدعي ما هو مخفي ومحمي في أعماقها المنفية والكشف عن لون صراخاتها المدونة هناك في الأناصي ورسم خط انكسارها وسعيها إلى ردم المذاكرة المفقودة حيث الحنين في أعلى تجلياته، والأصوات المتداخلة للدم، والماء، والكتب، والمكائد وأسئلة الحديد. بينما ينعطف في «كما لو أنك ميت» باتجاه توين شديد الاجتزاء لوقوف عار وحيد. هكذا مشدودا في الأصواء المولغة وهي تستحضر تلاشيها المؤثر وشكل اندثار الأنا الفردية وجيهرها الهندسي، وكان الكتاب كله عبارة عن مونتاغ تكثيفي للألم وأنا هو روجي مبدد ولا يهتدي إلى ما يدوم.

العبد الحادي والعشرون. يناير ٢٠٠٠. نوس

نص لم يوجد بعد، ووجب عليها التحدث بلغة تنق منها موقف العداء، إلا أن هذا الطرح المتناقض قد يبدو نوعاً من التفكير الخادع والمراوغ فإن دي لوريتيس تقر: «أن وضعية المرأة في اللغة تنقسم بعدم الاتفاق فهي لا تجد نفسها إلا في فراغ المعنى وفي ذلك الفضاء الخاوي بين العلامات، وعلى ذلك فإنه من الصحيح القول بأن المرأة تمدنا بذلك الفضاء الذي تعمل من خلاله السردية وتحزن من خلاله اتساقها بمرجعيتها البيولوجية والصراعات تبذل إذن وكأنها تحدث عبر المرأة وحولها، إلا أنها أي المرأة تمثل شرط السردية وهي جبل بها ومن التناقض أن نرى أنها خارج الجماعة التي هي شرط لوجودها.

وعن «نساء أونيل الشبهيات» تكتب سوزان بير Suzanne Bert في محاولة منها إلى إعادة تقييم معالجة أونيل للشخصية النسوية مستبعدة ما أثر حوله من كونه عدواً للمرأة، فطرح عرضاً عن ذلك وجهة نظر ترى أن أعمال أونيل تعكس ما نسميه اليوم بدالوي النسوي، فهذه الكيفية التي يقدم بها أونيل صورة لنساء فرض عليهن الغياب، والحصار والسكوت كما نرى في شخصية ماري تايرون في مسرحية «زيت الحيتان» وشخصية «ماري تايرون» في مسرحية «رحلة اليوم الطويل في جوف الليل». ترى سوزان في إعادة تقييمها أن أونيل عبر في كلا النموذجين عن توحدها لامت مع نفسية المرأة وما تعانيه من حصار اجتماعي وحرمان من الحقوق.

وانتقالاً من مسرح بوجين أونيل إلى مسرح آرثر ميللر فإن هجومها حاداً تشنه جايل أوستين Gayle في مقالها الذي يحمل عنوان «مقايضة النساء والرغبة الاجتماعية المثلية لدى الرجال في مسرحية موت قومسيونجي» (عرفت في الترجمات العربية تحت اسم: «موت بائع متجول») وتشير أوستين إلى الكيفية التي تقسم بها مقايضة النساء بين الرجال وكذلك الكيفية التي يتم بها تمثيل النساء باعتبارهن «أشياء للقايضة» وهو من شأنه أن يستبعدهن من دائرة الذات المتعلقة في المسرحية، ولتأكيد ذلك المفهوم لدى ميللر فإن أوستين تركز على مسرحية أخرى لكتابه «جانب آخر من الغابة»

لليليان هيلمان والتي ترى فيها أنه على الرغم من أن النساء يسكن وفق قواعد حددها المجتمع الذكوري إلا أنهن في هذه المسرحية يمثلن ذوات فاعلة، ومن هنا ترى أن مسرحية ميللر «موت قومسيونجي» تمثل حجر عثرة أمام منح التجربة النسائية حضورها في الدراما الجادة. وفي نفس إطار النقد النسوي لشرح ميللر تطرح كي ستانتو Key Stanton الطعن الأمريكي كما تجسده شخصية ويلى لومان وترى أن هذا الحلم ذكوري توجهه Male - Oriented وأن تحقيقه يتطلب الاعتماد على النساء فقط مع عدم الاقرار بذلك كما يتطلب تحقيق الحلم قهرهن واستغلالهن عن طريق خلق مجتمع ذكوري داخل العوالم الثلاثة المحقة للحلم الأمريكي والتي تشمل عالم الطبيعة، وعالم التجارة، والبيت وهو عوالم يبرز فيها الحضور الذكوري تماماً حيث يقوم على سلطة الأب والأخ.

وفي القسم الثالث الذي خصصته المسرحية لتحليل مسرح تينيسي ويليامز تكشف «انكا فلاسبولوس» عن مسألة الصراع على السلطة السردية في مسرحية «عربة اسمها الرغبة» لويليامز إذ ترى أن الهوية الجنسية تتحكم في استبعاد شخصية بلانش Blanchette من دائرة الخطاب التاريخي الأوسع مدى. فكل من بلانش وستانتو يقومان بمراجعة تاريخية ويقدمان روايتين تاريخيتين لمخفي بلانش، فهي أي بلانش ترى نفسها كاهنة لآلهة افروديت في حين يراها ستانتو «مزعجة أطلقها رجل من نساء ساقطات وشبهيات» وعلى ذلك يتم انتقاص رواية ستانتو (الذكور) من قبل المؤلف بالطبع وتحظى بالسلطة داخل إطار الصراع في المسرحية وفي إطار ديناميكية المسرح نفسه. ثم يجيء مقال جون تيمباني عن (تينيسي ويليامز والمرأة المكتوبة) الذي يتبنى وجهة النظر الذكورية فإنه يدافع عن ويليامز حيث يرى أن الشخصيات النسائية في هذه المسرحيات تتحطم ولكن ليس بفعل سيادة الذكر أو الأبوية أو العداء للمرأة وإنما بسبب نزوعهن إلى التحطيم وبفعل ورغباتهن الشخصية ويضيف أن ويليامز بهذه الشخصيات النسائية قد أمدنا بصورة أصيلة

ومعتقدة عن حماقة المرأة ومحدوديتها وأخطائها.

ولعل الأمر نفسه يتكرر من «ويليامز» إلى إدوارد آبي، ذلك الأمر الذي يكرس لحماقة النساء وهذا ما تكشف «ميكي بيرلمان Mickey Pearlman» في مقالها عن «آبي» «ما الجديد في حديقة الحيوان» إعادة قراءة أحلام إدوارد آبي وكوليبس الأمريكية حيث ترى أن النساء قويات وعاطفيات، مدمرات ومختلات سماتهن الغلظاة ويقمن أنفسهن على الفضاضات الخاصة بالرجال ويدمرنهم، وتخلص إلى أن رؤية آبي أن النساء باعتبارهن «أعداء للحلم» ليست سوى طغلة فارغة.

ويختتم الكتاب بدراستين عن مسرح سام شيبارد Shepard فتطرح ليندا هارت مسألة التلاقي الصادق بين الصورة العامة للزئلف والأدوار الدرامية التي يقدمها كما تسلم بوجود وعي مقام في مسرحياته بالعلاقة بين اختلال النظام والذي يحدثه الذكر والسلطة الأبوية، ولعل كلاً من هذه المقالات التي يضعها الكتاب ويمثل على حدة إعادة قراءة لنصوص رئيسية في الدراما الأمريكية وذلك من خلال مقاربة نسوية مؤسلة بمناهج وطرق تحليل متنوعة ومتباعدة ولكنها تصب في نهاية الأمر في مناقشة التصور الذكوري الإبداعي عن المرأة وبها ومن خلالها كصالة إنسانية وحالة درامية، ولعل أهمية هذا الكتاب الدراما الأمريكية الحديثة - إعادة قراءة نسوية تمكن أيضاً فيما كتبه مترجم الكتاب في مقدمته: إن القارئ أو القارئة هو المرأة التي كانت بالنسبة لكتاب المسرح هي الموضوع الذي يخضع للبحث والفحص ومن ثم يخضع للتشذيب والنضوب وقد أضحت المرأة في هذا الكتاب هي الذات التي تجعل من الكاتب الذي يعوز سلطنته: سلطة الكتابية وسلطة الذكورة، موضوعاً لها وهذا القلب في الأدوار وتحويل الموضوع إلى ذات والذات إلى موضوع يتفحص عن إعادة النظر في مفاهيم اعتقدنا أنها ليست موضع تجاؤز.

الدراما الأمريكية الحديثة: إعادة قراءة نسوية
تحرير: جون شلوتر
ترجمة سالم فكري
النشر: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون - مصر ١٩٩٧.

الذاكرة الشفاهية

بين الفiasco والتفصيل

طالب المعمري

الذاكرة الشفهية أو الشفاهية هي من أهم المعارف التي يعتقد بها كذاكرة إنسانية لدى العديد من الأمم والشعوب.
بل أنها بطرائقها وأعراضها حتى لدى بعض الشعوب التي يشكل التدوين أحد متركزاتها تؤخذ بجديّة واحترام خاص. فهي الذاكرة الحقيقية والمؤثرة لدى جميع شرائح المجتمع.

وحين تختفي الذاكرة الشفاهية في حضورها للموس على أرض الواقع، وتنفذ صيرورتها، ووجه خلق وتوالد أحداثها وشخصها يصبح التدوين أساسيا. بل عدم العناية به تقريظ في حق الأمة والوطن، في جزء أساسي من محصلته وذاكرته الجمعية. بل إنه بصريح العبارة إلغاء لوروث الأمة وتغييب ذاكرتها إلى الأبد بل أنه توليد محدث لذاكرة جديدة تتوسل الماضي بجذور مقطوعة أو شبه مقطوعة. الحديث عن الذاكرة الشفاهية مهم. لأن الذاكرة العربية تنقسم إلى ذاكرتين. الأولى: أساسية تضرب بجذورها في أعماق الزمان والمكان شاختة بحضورها دون مواربة أو استحياء للجهات الأربيع.

الأحداث والوقائع ذكّرة أمة لا تتكرر

وهذا الذاكرة متحركة. تغذي نفسها بحضور الوقائع والأحداث والتفاعلات في الأزمنة والأخلاق. الأحداث التي دون مكياج بعيدا عن أصباغ الزينة. وديكورات التجميل. هذه الذاكرة هي الذاكرة الشفاهية.. مخزون كبير. متحرك يموج بأطياف من الأقوال والأحداث. الذاكرة الأخرى: الرسمية. في معظمها أو كليتها ذاكرة مكتوبة. وبهذا يتم الاعتماد بها كقول فصل في التفتيل والاعتماد.

والاشكالية بين الذاكرتين واضحة للعيان في كل دول العالم الثالث. لأن إحدى الذاكرتين

ما بين الذاكرتين. وتحويل الشفاهي إلى المقروء المعم لكأن اغناء أكثر لذاكرة عربية ربما يكون لها شأن عظيم. خصوصا أن الذاكرة الآن. ذاكرة الحاسوب الذي يسحق أمامه أخضر العالم ويبلس الثالث.

وإذا لم تهيب بعض الدول المتخلفة نفسها لوضع أفضل. فإن المتغيرات المتلاحقة. التكنولوجية منها. سوف تسحق كياناتها الثقافية — المعرفة والوجودية بأكبر مما تصوره هي نفسها. هذا التهيب يتم بأن يكون لها مستويات وسطى على أقل تقدير بالمحافظة على تراثها وثقافتها بإعطاء المعارف والعلوم جزءا مهما وليس ثانويا أو هامشيا من اهتماماتها. لأنه في الأول والأخير. الخندق الذي تهتمي به دول العالم الثالث من الضياع هو ثقافتها ومعارفها بتنوعها وتعددتها واختلافها عن المستعمر الجديد.

أردت أن أشير في النهاية أننا في سلطنة عمان مدعون لحفظ ذاكرتنا الشفاهية من الاندثار بتسجيلها وتدوينها وتيسير الحصول عليها. وجمع الخطوط التي تتواجد هنا وهناك والعناية بها. والاهتمام بكل ما يمس الذاكرة والوعي الجمعي. خصوصا وأن العديد من أصحاب الذاكرة، أو الذين عاشوا الأحداث. في المكان/ الوطن. أو الذين عاشوا في شرق ووسط إفريقيا وسواحل الخليج غربية وشرقية والهند وباكستان. وغيرهم من كبار السن. أو من الذين لديهم خبرة الجبال والبحار والصحاري. وتجارب السنين. يدخلون دون أن يتم الاستفادة من ذاكرتهم الحافظة. وأسرار حياتهم الخفية والعظيمة. بل إن أحداثا فقدت تسلسل حصولها. مما يجعل المدارس والباحث والمحب للمعرفة يلقي صعوبة في الوصول إلى بعض المعلومات التي تهمة.

كما إن هناك تنوع مصادر الأحداث يغني الدراسات التي يطمح إليها أفراد المجتمع. وتقوي الروابط المستقبليّة بين أجيالنا. وتكثف الخلط والعثرات التي صاحبت دورات المجتمع في فترات مسيرته الطويلة.



أضاءات من الشعر العُماني

الموضوعات التقليدية قبل النهضة

شبر بن شرف الموسوي *

طوقتي بذاك طوقاً حالياً
أبل ولا يغشاه نوع بلاء
أهديتي سفراً يصور لي سطا
آبالك العظاء في الأعداء
أهديتي ديوان عترة الذي
ذلت لسطوته بنو حواء (٣)
ومن مطارحات الشاعر أحمد بن حمدون
الممارثي (٤) مع أحد أصدقائه هذه الأبيات التي
كانت رداً على قصيدة سابقة لذلك الصديق:

بلبل الأيك ترنم طرباً
أنعش الروح وحي الأديبا
واشدن نظماً جيا راقاً
جاء يقضي للإخا ما وجبا
جاء يهدي من صني مخلص
من قتي عيس سمي المجنبا
يا أخا الفطنة ما نظم أتى
لفظه الدر مصوغ ذهباً
ذكرتنا بعهود سلفت

كان فيها الشعر يسمو منصباً
أعلمتنا كيف يرقى كاتب
من بني العصر ويحيى الأديبا (٥)

وتحمل القصيدة في معانيها والفاظها ما
يشير إلى عمق العلاقة بين الشاعر
وصديقه المحتفى به ولهذا فهو يصف
صديقه بمجموعة من الصفات التي تدل
على تعلقه واعتزازه واحترافه به وهي
كالتالي صفي، مخلص، سمي المجنبي، أخا
الفطنة ، كما نلاحظ انطلاق الشاعر في
التعير عن مشاعره النفسية اتجاه صديقه
ولذلك عبر ذكره بمجموعة من الالفاظ
المعيرة عن هذه المشاعر وهي البلبل ،
الترنم، الطرب، النظم الراقى.

للشاعر هلال بن بدر البوسعيدى (٥)
قصيدة يجيب بها على قصيدة بعث بها إليه
الأديب عبدالله الطائي (٦) الذي كان من
تلامذة الشاعر ومعاصريه يقول فيها:

لك يا صفوة الشباب الراقى
محض ود مدى حياتي باقي
لك مني صفو الوداد مع الد
هر وحب مؤكد الميثاق
أنت لي أول الشباب مناد
بقريض أحل من الاغتيال

تتشكل ملامح الشعر العُماني قبل النهضة من الموضوعات التقليدية نحو
شعر الإخوانيات والغزل والرثاء والمدح والوصف ومن الموضوعات
المجددة التي تتناول القضايا الوطنية والتفاعل مع القضايا القومية
والتوجه نحو الشعر الذاتي والوجداني. وفي هذا البحث سوف نعرض
لهذه الموضوعات والأغراض الشعرية، محاولين الكشف عن ملامح الشعر
العُماني في تلك الفترة ورؤية الشاعر العُماني لهذه الموضوعات وعمق
تناوله لها وتفاعله مع محيطه العربي في الموضوعات المشتركة، ونعرض
في هذه الحلقة قسماً من الموضوعات التقليدية في الشعر العُماني قبل
النهضة

١ - شعر الإخوانيات:

قصيدة الإخوانية بشعر الغزل وأحياناً
يدخل في الموضوع مباشرة، وفي حالة الرد
على شاعر آخر فإنه يلغزم بنفس الوزن
والقفائية وفي شعر الإخوانيات عندهم ما
في الإخوانيات عادة من محاولة التبسيط
والتفكك والتحلل من رصانة العبارة
والاقتراب من لغة الحديث.

ومن قصائد الإخوانيات قصيدة للشاعر
خالد بن هلال الرحبي (١) أرسلها إلى
صديق له بعد أن أهداه صديقه هذا ديواناً
لعنزة ، فيقول :

دعني أوم عمداً بشنائي
لم لا وقد ملكت يدها ولائي
يا أيها العلم الذي بخصاله
نار الفخار وكفه البيضاء

يا من يرى فعل السباحة والندى
طياً ومسك المال مثل الداء
يا خير خل من سلالة سالم
يا نجل عيس زينة الأحياء

من الموضوعات الشعرية التي اهتم بها
الشعراء العُمانيون في هذه الفترة والتي
غلبت على جانب كبير من دواوينهم هو
الإخوانيات ، وهو موضوع شعري قديم
عبر عنه الشعراء العرب والعُمانيون
القدماء، واستمر وجوده في شعر هذه
الفترة كتقليد أدبي اتبعه شعراء هذه
الفترة للتعبير عن مشاعرهم اتجاه
أصدقائهم وأحببتهم. ويضم قصائد
العتاب بين الشعراء والردود على رسائل
الأصدقاء الشعرية واطهار الود
والاختفاء بالشاعر الآخر أو تهنئة صديق
عزيز بعيد عن الشاعر أو قريب منه
بمناسبة مهمة، وتسجيل الذكريات
والطرائف التي تحدث بين الشعراء
وأصدقائهم شعراً، وقد يبيد الشاعر

بإحدى من سلطنة عمان.

يملاً العقل نشوة وانتعاشاً

فأنا المحتسى وأنت الساقى

فأدر لفظك ورجع

نخمة الحب في المعاني الرقاق (٧)

وقد حاول الشاعر أن يخرج في هذه الأبيات من نطاق الاختصاصيات إلى الحديث عن مشاعره الخاصة، فابتعد نسبياً عن النظم وعن شعر المناسبات الخاصة.

ويدير الشاعر بدر بن هلال ندوة شعرية مع الشيخ القاضي سالم بن حمود السيابي^(٨) حيث يبدأ الشيخ السيابي بإرسال قصيدة يمدح فيها الشاعر هلال بن بدر يقول فيها:

سلام مثل منتظم اللائي

وشكر لم يزل فوق الكلال

لذي الأدب البديع وذو الأيادي

وحيد الشأن محمود الخصال

خلاصة جميع الآداب طرا

فريد الذوق شاعرنا هلال

حليف الفضل صاني الود طبعاً

تراه أخذاً بيد المعالي

أديب في معانيه أريب

حسب في مراقبه العوالي^(٩) وفي هذه الأبيات تبدو سمات الاختصاصيات في أوضح صورها في تلك الغلال المنظومة على غرار أسطوري واحد، وفي هبوط التعبير الشعري في بعض الأسطر.

ويرد عليه الشاعر هلال بن بدر بقصيدة في مستواها يذكر فيها فضائل الشيخ السيابي، ويحافظ على نفس الوزن والقافية في القصيدة الأولى، فيقول:

إلى علم المعارف والكمال

إلى من حاز تقدير الرجال

إلى العلامة الخبر المرجى

لحل المضكلات لدى السؤال

إلى رب القريض إذا تسامى

رجال الشعر في نسج الخيال

إلى المفتي الذي إن قال قولاً

أقر له القول على التوالي

زفت لي القريض بغض ود

إلا أن القلوب على اتصال^(١٠)

ولا تخرج القصيدة السابقة عن كونها

خطاباً كتب في صورة شعر، وهو نوع من المدح للتبادل بين وزير في الدولة وقاض من قضاة الدولة أيضاً، فالرجلان ينشغلان منصبتين مهمين في الدولة، ويذكرنا هذا الشعر عامة بشعر الإخوانيات الذي انتشر في العصر العباسي الثالث عندما أصبح الشعراء وزراء وأصبحوا يتراسلون بالشعر كما يتراسلون بالثر، فاستعملوه في التهنة والتعزية والشكر والعتاب والاستعطاف وغير ذلك مما يدور بين الأصحاب من مراسلات، ولسنا في حاجة إلى تأكيد ما في بعض الأبيات من نظم رديء في مطلع الأبيات كقولهم: «لحل المضكلات، لدى السؤال، أقر له على التوالي».

٢ - شعر الغزل :

ويشكل موضوع الغزل أحد الموضوعات الهامة في شعر هذه الفترة، وشعر الغزل من الموضوعات الذاتية وهو على خلاف المديح الذي يعبر فيه الشاعر عن غيره وربما تكون فيه عواطفه ومشاعره زائفة وبالتالي تكون تعابيره تقليدية، وعلى هذا فإن شعر الغزل من المفترض أن يعبر فيه الشاعر عن مشاعره الخاصة.

وشعر الغزل لهذه الفترة ينقسم إلى مستويين، غزل تقليدي ينقل صورة المرأة القديمة ويتحدث عن جسد المرأة والتشبيب بمحبوبة الشاعر، وغزل يتخلص من المعاني التقليدية والعبارة ويقرب فيه الشعر من ذاتية الشاعر وعواطفه الداخلية.

ومن شعر المستوى الأول في الغزل التقليدي قول الشاعر أحمد بن حمدون:

أذى الشمس قد لاحت وأشرق نورها

أم البدر جلى ضوءه كل داس

وذا بلبل يشدو بالجان مطرب

يردها فوق الغصون المواش

أم الخرد البيض الكواكب أقبلت

تهادى نشاوى بالعيون النواص

أم غادة ميلاء منت بزورة

على غير وعد في الحل والطنافس

تبدي محياها كصباح سناؤه

وولي الدجى من حينه وجه عابس

وهذا عبيق المسك ضوع طيبه

فأحيا ريميات العقول الوارس (١١)

ونلاحظ تكرار صورة المرأة القديمة في هذه الأبيات في تلك التشبيهات التقليدية البسيرة غير المركبة أو الجديدة، نحو تشبيه المهبوبة بالشمس والبدر والغصون والصباح والمسك.

ويقول في قصيدة أخرى متعباً الأسلوب التقليدي نفسه والتشبيهات البسيرة المألوفة:

تأتق برق في ليال بهيمة

وتفر حبيب باسم بأسرة

وبدر تمام أم عقود زبرجد

بها غادة حسناً ضوع تحلت

وروق النضى يشدو على غصن بانه

يردد بالالحن في سفع بركة

ونسمة روض بالباشارة قد آتت

تهني بوهل من حبيب وزورة (١٢)

وتأتي أكثر هذه الغزليات كمطالع لفصائد المدح ولذلك لا تكاد نجد فيها شيئاً من صدق المشاعر. وأغلب الغزل يأتي على هذا النحو الذي يشبهون فيه المرأة بالبدر والغزال وبالشمس وشعرها بالليل وقوامها بفصن البان ويعيونها بعين البقر الوحشي وهي صفات وردت كثيراً في الشعر العربي القديم.

ويقول الشاعر سعيد بن مسلم المجيزي^(١٣) مكرراً لنفس المعاني القديمة:

لذكر ليالي الوصل يستعذب الذكر

ويحلو وإن طال التباعد والهجور

فيا ذكر ليلى شفت السمع موقراً

أحاديث من ليلى يدوب لها الصخر

ويا سعد علني بذكر أحيتي

فتعذك يا سعد الأحاديث والذكر

ومن لي بأن ألقى جبيناً إذا بدا

لطلعتة تجبر الكواكب والبدر

تسلط في قلبي سلطان حبه

فيحت بها تخفي الجوانح والصدور

كذلك سلطان الغرام وحكمه

برغم جنود العشق يقضي له الأمر^(١٤) والأيبيات نظم تختلط فيها العبارات الثورية بالاعتقاس من مفردات الشعر العربي القديم دون أن يكون بينها شيء من الترابط، وقد وردت هذه الأبيات في مطلع القصيدة يمدح فيها أحد سلاطين عُمان، ونلاحظ أن الشاعر يلجأ إلى ذكر أسماء ليل وسعدى وهي أسماء وردت كثيرا في شعر الغزل القديم وقد استخدمها الشعراء لما فيها من وزن موسيقي، فهي أسماء لم يكن لها وجود حقيقي في حياة الشاعر، وربما تكون استضمت كإسماء رمزية ترمز لمحبوبات الشاعر. ومن شعر الغزل التقليدي والوقوف عند أماكن الذكريات القديمة وتذكر الأحبة قول الشاعر صالح بن عيسى العارضي^(١٥) دعاني الهوى والشوق نحو الأحبة وزادني التذكار مخفى علتي وذكرني عهد الوصال الذي مضى فبيح ما بي من غرام ولوعة وفي طي أحشائي لظى الحمر أضرمت فلا تنظني إلا بوصل الأحبة أبيت وثار الشوق بين جوانحي لها زفرت آين قلبي ومهجتي لقد ذبت من هجر أحبيب وصده وإعراضه عني على غير زلة ويقول عن لقاءه بمحبوبته: بروحي من قد زارني بعد بعده بليل حذار من رقيب فمقت فوسدته زلدي ويات مضاجعي الذي أن جلا نور الضياء كل ظلمة فبتنا وكأس الأنس قد دار بيننا ونحن تشاوي بين ضم وقبلة لهُوت به والليل مرخ سلوله علينا بأنواع الحنا والأسرة^(١٦) ومن المستوى الثاني في شعر الغزل تأتي قصائد كل من الشعارين هلال بن بدر البوسعيدي وعبدالله الطاسي اللذين توافرت لهما أسباب الحياة العصرية والاطلاع على مصادر الثقافة العربية المعاصرة ربما أكثر من الشعراء الذين ذكرناهم سابقا، لذلك جاءت قصائدهما

الغزلية أفضل من القصائد السابقة حيث تخلصت من المعاني القديمة لشعر الغزل وعباراته التقليدية. ونلاحظ ملامح الاختلاف هذه في بعض قصائد هلال بن بدر البوسعيدي ففي قصيدة ثمره الأشواق، نلاحظ سيطرة النثرة الذاتية على هذه القصيدة وغناء الشاعر الحزين واقترب ألفاظها من الفاظ الرومانسيين، فيقول: أغني ولكن الغناء أنين وأحدو ولكن الحذاء حنين وإن قلت شعرا فهو جهر صبابتي على أنه وسط الضلوع دفين فمن لفؤاد وهو ولغان خافق ومن ليجفون دمعهم هتون لواعج أحزان وآلام فرقة قد أعتروا قلبي فكيف يكون أخلاي قد ذقت الأمرين بعدكم وكل شجا غير الفراق يهون كتمت هواكم برهة جهد طاقتي وإني به حتى الممات ضنين فلا عتب إن باحت دموعي بسره وإني لأسرار الحبيب مصون^(١٧) وعلى الرغم من وجود بعض الصيغ التقليدية إلا أن عبارات الشاعر الشعرية تنقسم ببصر العبارة وسلاسة البناء، وخفوت الإيقاع، لكنه مع ذلك يدور في فلك تلك الفترة التي كانت تقع في برزخ بين الكلاسيكية المطلقة وبدايات التجديد، والشاعر في هذه القصيدة يمزج بين التجربة العاطفية وتجربة الإغتراب الداخلي وتبدو في القصيدة روح الشكوى التي سماها الدكتور نزار العائني «السمعة التوجعية» وتسال عن مصدرها في حياة الشاعر، «من أين تجي هذه المشاعر والأحاسيس اللغفة تماما بسمعة توجعية واضحة عند رجل عهدناه معتدا بفكره متعاليا على ما هو مدفون وسط الضلوع، جوابا في مياضين الحياة الشاسعة» ويجيب قائلا «إن البوسعيدي في لحظة مراجعة صوفية مع الذات، يقرا بعض علامات القهر الدفين داخل تضاريس

روحه الشاعرة والتي تبدو غالبا متعافية وغير مأزومة، هناك لا شك في ثنانيا شعره وتلايف قصائده سمة توجعية مستترة، وهناك سوداوية خفية تشكل منطلقا لانداء القصيدة الجمالي والفني والمعنوي،^(١٨) والدكتور العائني الحق في هذا التساؤل لأن الشاعر كان يعيش في وسط أجواء السلطة والترف، وتسرب هذه الروح الحزينة وسمات التوجع إلى عالمه وشعره مدعاة التساؤل وربما تعكس هذه السمعة التوجعية رومانسية البوسعيدي، كما يمكن أن تكون صدئ لحالة من حالات التصرد على الواقع الذي يعيشه ويحاول تغييره. وللشاعر عبدالله الطاسي قصائد ذات توجه عاطفي، ولكنها تجيء في مقطوعات صغيرة مرتبطة بموضوع الحنين والتذكر لزوجته ولعمان ولأهله في عُمان، وربما يرجع ذلك إلى انشغال الشاعر بهوم وطنه أكثر من انشغاله بمشاعره وعواطفه القلبية، وحتى قصائد الحنين والتذكر فإنه يوظفها للحديث عن وطنه وما أصابه من تخلف وتأخر، وربما نجد في قصيدة أو قصيدتين هذا التوجه العاطفي الواضح فيقول في إحدى قصائديه التي يصور فيها حالة انقطاع الحب: انتهينا لا الهوى يحنو علينا قد عوانه كلانا يبدتنا انتهينا لا لقاء ممكن يكشف الأعداء عما قد جنينا يا لسر القلب هل يظهره ليس مثل القلب إشفاقا علينا إنه الحب الذي جمعنا وأرانا من صفاء الدهر لونا يا حبيبي انقطعا بعد أن أزهى العمر غراما فازدهينا^(١٩) وقد يختلط الغزل عند بعض هؤلاء الشعراء بتجاربه شخصية كالفقد أو الغربة أو الحنين للوطن، ولهذا تمتزج تجربة الفقد الرومانسي العام بالفقد العاطفي في بعض مقطوعات عبدالله الطاسي الذي يتحدث بضمير يعود إلى بعض

الحبيب أو كليهما ولا يتحدث عن نفسه مفردا ولا عن محبوبته وحدها كما في الأبيات الماضية.

ويصور الشاعر في قصيدة أخرى أمسية من أماسية الرومانسية على ضفاف الخليج، فتبدو في مفرداته وأبيته الأسلوبية رقة رومانسية غير معهودة عند شعراء هذه المرحلة ويمزج الشاعر فيها بين مشاعره وبعض لحظات الطبيعة ومشاهد المألوفة في الشعر الرومانسي العربي، ولعل بعض أبياتها يذكرنا بنظائر لها عند علي محمود طه، والقصيدة بعنوان أمسية على الخليج (وهي من القصائد التي كتبها في سنوات حياته الأخيرة):

سألت هل لك في سهرتنا هذي قصيدة
أنظر الليل وقد وضع بالأنجم جبينه
وأرسل الجو وقد لحن بالصمت نشيده
أفأ حرك في القلب أحاسيس جديدة؟
قلت والأغراء من حولي قد فاق حدوده
صوت حسناء بجنع الليل يستجلي وجوده
وحدثت يجر العازف أن يلقى عوده
ها هنا تحلو الأماسي ويصب الكون جوده
وضياء البدر أغناه بالآوان جديدة
فيذا الشاطيء روضا نثر الأفق وروده (٢٠)
ويبدو تأثر الشاعر برواد الاتجاه الرومانسي في العالم العربي وبالفنصون عن محمود طه في قصيدته كليبنا، ويعبر الشاعر عن عواطفه تعبيرا صريحا. وهو ما ليس مألوفيا في شعره الذي انشغل فيه بالتعبير عن همومه الوطنية والانسانية.

ويرى الدكتور أحمد درويش هذا التعبير الذي طرا على مفردات هذه القصيدة وعلى نفسية الشاعر ، بأنه نوع من التعبير عن قرب الانتصار الذي يبدأ يلوح في الأفق فيقول «وهو يرى الخليج في هذه القصيدة لا كما كان يراه دائما من خلال قضية الكفاح التي شغلته طويلا ببركانا ثائرا من الأمواج، وإنما يراه في لحظة الصفيح موجا هادئا وغشاء ووجها حسنا. وهذه واحدة من القصائد القليلة في إنتاج الشاعر التي تلجأ إلى الأوزان المجسومة القصيرة وإلى الروح المرحية ، وإلى استخدام معجم تتردد

فيها كلمات مثل: اللحن، الانتشاد، رصع، السهرة، النجوى، السعدة، وتتشكل من خلالها صور تتحرك في القلب أحاسيس جديدة على حد تعبير الشاعر». (٢١)

٣- شعر الوصف

ويكتب شعراء هذه الفترة إلى مشاهد الطبيعة ومناظر الحياة في المدينة والريف فيصفون الحقائق والمروج وخيام الصيد والقلاع والحصون التي تشتهر بها عُمان. ويصف الشاعر سعيد المجيزي خياما مشروبة وسط الصحراء فيقول:

خيام ما يطاولها السحاب

وشهب في البسيطة أم قباب؟

وطانبا بأوتاد أنيطت

أم الجزوا بأبياسي شهاب؟

وأعمدة تجملها ساء

من الياقوت يكسوها ضباب

فتلك مصانع نشأت بأيد

أم الأفلاك ليس لها حجاب (٢٢)

وترتكز الأبيات على بنية التقليد، تنظر إلى تعبيرات معروفة في الشعر العربي القديم، كالخيام والأطناب والأوتاد والجوزاء.

ويقف الشاعر هلال بن بدر البوسعيدي أمام حصن جبرين الذي يقع وسط البساتين والتخيل ويذكر كسل تلك الانجازات الحضارية ويقلب طرفه في دقة هندسة البناء ويستعيد تاريخ بناء هذا الحصن وذكرياته السعيدة والمحرنة ، فتشغل في نفسه كل هذه المشاعر فتخرج الأبيات مزججة بالمشاعر المتباينة ، فيقول:

يا نعمة من ربى جبرين مسراها

أهدت لقلبي ذكرى لست أنساها

وأنعشتني وما في القلب من وطر

سوى عهود أناجها وأرعاها

في ظل قصرك يا جبرين مرتها

ونحت دوحتك الشام مأواها

من لي بجبرين أو من لي بلوحها

من لي بساحتها من لي بريها

يومي بقصرك يا جبرين قد قصرت

ساعاته ودقيق الفن أنفاها

أقلب الطرف في أشكال هندسة

وأستعيد خيالي في ثناياها

يا قصر حدث وفي التاريخ مفرخة

فقد خبرتك مزها وتياها (٢٣)

ولا تقتصر نظرة هلال بن بدر البوسعيدي التأملية فقط على أمور الحياة، وإنما يشغلها التأمل في التراث التاريخي والحصاري لعمان، ويقدم صورة تفصيلية لحصن جبرين وموقعه وسط البساتين والأشجار ويعبر عن إعجابه بالفن الهندسي، كما يجعل الشاعر من القصر شاهدا على أحداث التاريخ العمان.

ومن قصائد الوصف التي قالها الشاعر عبدالله الطائي قصيدة يصف فيها جمال ظفار المنطقة الجنوبية من عمان حيث تكثر الخضرة فيقول:

حاك السحاب لما ثوبا تكون من

زهر فوشته من أفرح لقيها

فالأرض من بشرها بالخير ناطقة

اللفظ خضرتها والزهر ميناها

الخصب في أرضها تبدو حائله

عراسا يفتن الأبصار مرأها

كأن بابل بالجات قد هجرت

بلادها واسقرت في زواياها

هذا النسيم أتى يشكو صباته

لأنه اعتل لما زار مرعاها

وحرة الورد جاءته على نخجل

إذ لاح منظرها يزهو بحياها (٢٤)

ولا يخفى ما في المقطوعة على الرغم من ابتعادها المنساب - من تقليد وبخاصة في البيت الأخيرين.

٤- شعر الرثاء

يعد شعر الرثاء من فنون الشعر الموروثة والتقليدية والشاعر يرثي أصحابه ويبيكيهم ويصور هول الفجيعة التي ألمت بهم ويتحدث عن صفات المرثي، وأحيانا يؤزن المقول يذكر أفعاله أو يذكر صفاته وحن الكائنات والليل عليه.

وينقسم شعر الرثاء في هذه الفترة إلى نوعين من الشعر شعر يتوجه بالرثاء إلى الأهل والأحبة والأصدقاء وشعر يتوجه

الى قادة الامة ورجالها العظام الذين فقدوا في فترة كفاحهم ضد الاستعمار والتخلف. وخير من يمثل الشعراء العمانيين في مجال الرثاء في هذه الفترة الشاعر عبدالله الطائي، حيث ينقسم شعره في الرثاء الى قسمين اساسيين، الاول يختص برثاء اهله واقربائه، والشايني يختص برثاء الشخصيات الوطنية العمانية والقومية العربية التي كانت تقود النضال من اجل الحرية والتحرر.

ومن قصائد القسم الاول الخاص برثاء الاقرباء، قصيدة في رثاء امه وقد توفيت وهو في الغربة فاضافت وفاتها جرحا الى جروحها الكثيرة، ويصف الشاعر يوم وفاتها بسانه اليوم الذي ضعفت فيه مقاومته الى حد بعيد ويمتني ان يسمح له لكي يزور قبرها في مسقط فيقول:

اليوم لانت يا زمان فتاتي

ولكم صمدت لأعنف الهزات
أصبحت أرجو أن أشاهد قبرها
ولو أنني أريضت كل عداتي
فأطوف مسقط لآثدا متحاميا

الموت يدفعني لمحو شكاتي
أمي لقد ملك القضاء سهامه

فأتاك منها قاتل النبلاء
لكن موتك قد ألان تجلدي

وأضاعني حتى زهدت حياتي
اليوم أشعر بالمصائب جمعت

والنفس تفرق في دجي الظلمات
يا قلب حسبك حسرة وتخاذلا

فاصمد على المكروه والعقبات (٢٥)

ويكاد يكون الشاعر عبدالله الطائي شاعرا رثائيا لكثرة ما كتب من قصائد رثائية وخصوصا وهو يرثي شهداء عُمان وكذلك بعض أحبته الذين انكبه فيهم الموت وهو في ديار الغربة فعمقت هذه الأحداث جروحه وأضافت الى همومه الشخصية هموما جديدة، ولهذا فإن رثائياته تكاد تنطق بحزنه وصدق مشاعره وتجلده وهو حتى في رثائه يربط بين كل هذه المأسى ويعكسها في النهاية على حالة البلاد في تلك الفترة.

ويرسل الشاعر مرثاة أخرى الى المرحوم الشيخ أحمد بن سعيد الكندي وكان خال الشاعر عبدالله الطائي وأحد أساتذته في نفس الوقت وقد رعاه في طفولته وشبابه، فيقول فيها:

بكيتك حتى كدت بالدمع أشرق

وروحى من بين الجوانح تزهق
ففقدك أذرى في الحياة شياها

وكننت لما زهوا به يترقرق

رفعتا بك الأعناق في كل بلدة

فقد عشت رمزا بالمفاخر ينطق

وكننت لنا العنوان في كل مسلك

معالمه رأي وخلق وموثق (٢٦)

ونلاحظ على قصائد الرثاء الخاصة صدق الشاعر وانطلاق في التعبير عن أحزانه وآلامه التي طالما رماه بها الدهر، ومن شدة صدق الشاعر ومعانيته لفقد أحبته فإننا نكاد نستشعر حزنه ودموعه التي تتساقط على وجنتاه وهو يرثيهم بكل حرقة وانكسار.

ويسلك الشاعر بدر بن هلال البروسعدي

منهجاً جديداً في موضوع الرثاء، فلم تعد

قصائد الرثاء لديه مخصصة لذوي الجاه

والسلطان وأصحاب المناصب متعلما فعل في

قصائد المدح، فقد تنوع رثاؤه ما بين

شخصيات دينية وبعض القادة التاريخيين

للأمة الإسلامية الذين وقفوا في وجه الظلم

وأصحاب المثل العليا مثل الحسين بن علي

وبعض الذين شاركوا في تحرير أوطانهم

مثل زعيم باكستان محمد علي جناح خان،

ولبعض شعراء الأمة الذين كانوا من

معاصري الشاعر وتوفوا في حياتهم نحو

أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، فقد انشد

الشاعر قصيدتين في رثاء الامام الحسين بن علي رضي الله عنه، فيقول في إحدى قصيدتيه:

روع الكون أرضه والسياه

يوم ضجت بخطبه كربلاء

يا لحظ من دونه كل خطب

ومصاب قد عز فيه العزاء

ليس الدهر فيه ثوب حداد

فهو والدهر ما له انضاء

ليت شعري وهل يبلغني الشد

حمر مقاما يعود فيه الرثاء

سبط خير الأنام والصف

حرة الكبرى وأبوه وأمه الزهراء

فصلاة من الاله عليه

وسلام ورحمة وثناء (٢٧)

وينطلق الشاعر في رثائه من وازع ديني

يعكس تقديره وجه لآل البيت، كما تعبّر

القصيدة عن صدق مشاعر الشاعر وتأثره

بمصبية الحسين، ويذهب الدكتور علي

عبدالخالق الى هذا السراي فيقول عن

قصيدتي الشاعر «ولعل في هذين التالين ما

يدل على أن رثاء هلال بن بدر للحسين

استوفى غايته بما أفاض فيهما من شعور

صادق، وإثارة لعاطفة الصب» (٢٨).

ويظهر الشاعر في رثائه لشاعري الجيل

أحمد شوقي وحافظ إبراهيم تأثرا كبيرا

لفقددهما لكنه يرثي مصر ودولة الشعر

لوفاتها، ولاشك بأن الشاعر يعتبر

فقددهما خسارة للشعر ولأمة العربية

فيقول:

خر نجان من علو سراك

أنت يا مصر ما الذي قد دهاك؟

حافظ مات ثم يتلوه شوقي

أي خطب أجل مما أتاك!

شاعر النيل من تركت لمصر

بعلك النيل ما جرى غير باك

حزن الشرق يوم أن مات شوقي

روح شوقي أطلني من عليك

يا أمير القريض هذي القوافي

أصبحت حرة بغير امتلاك (٢٩)

ونستطيع أن نشعر مدى حزن الشاعر

وانكسار نفسه الرقيقة إزاء حادثة الفقد الكبيرة التي حلت بشاعري الجيل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، ولقد نهج الشاعر في إشاعة جو الحزن والكآبة خلال الأبيات الماضية وتصوير حزنه الدفين عبر مجموعة من الأساليب التعبيرية التي تتناسب وموضوع القصيدة نحو النداء «شاعر النيل يا أمير القريش»، والاستفهام «أنت يا مصر ما الذي قد دهاك»، ثم أسلوب التكرار «روح شوقي، ساعديني يا دولة الشعر»، فهذه أساليب وإن بدت فيها الخطابية الجهرية إلا أنها عبرت عن الحزن الدفين والألم الملمس الذي انتفض له الشاعر فراحته قيثارة تنشد في توجع وتأملم» (٢٠).

وبهذا التوجه في الرثاء أخرج الشاعر هلال بن بدر موضوع الرثاء من إطاره المحلي الضيق إلى الأطار العربي والإسلامي الواسع، وقد انضج ذلك من تنوع رثائه ما بين رثاء شخصيات دينية مثل الحسين، وأديبة مثل شوقي وحافظ وسياسية مثل محمد علي جناح، وهو توجه جديد على الشعر المعاصر ويحذل على عتق تفكير الشاعر وسعيه للخروج من الإطار المحلي والتفاعل الدائم مع قضايا أمته.

ومن عجائب القدر أن الشاعر عبدالله الطائي يقوم برثاء الشاعر هلال بن بدر البوسعيدي الذي كان من أساتذته الذين تلقى العلم على أيديهم في المدرسة المسيحية في مسقط، والذي يلتقي معه في نفس خط الدعوة إلى تحرير عُمان من الجهل والتخلف، فيقول:

يا ليل مد من الظلام سبولا

وأجعل سوادك يا ظلام ثقيلًا
لا شأن لي بالصبح تشرق شمسه
والقلب ينشد في الصباح قتيلًا
مهلا أبا شعرائنا من للمنى
يتلو لدى تحقيقها ترتيلا
وبقيت نسرا لا جناح بجنبه
يرجو من الرجل العنيد جميلا
يا ناعيا لـهلال بدر أنثي

أجد اصطباري لنلبا نخذولا

قد كنت أمل أن يعيش لكي يرى
لنصر فوق جبالنا أكليلا
ويرى الشباب وقد توافد جمعه

ليقيم مجدا في عُمان أكليلا
ويصور في نصر الشباب قصائدًا

يلقي بها عند البناء دليلا (٣١)
ونلاحظ أن الطائي يخرج عن الأطار العام لشعر الرثاء عند الشعراء العرب القدماء ومعاصريه من العمانيين كذلك، فهو لا يعدد خصائل البوسعيدي ومناقبه ولكنه يؤثبه بمواقفه الوطنية الشجاعة التي تهدف إلى رفعة عُمان وإعادة دورها الحضاري القديم.

ونجد للشاعر الطائي قصائد أخرى في رثاء عدد من الشخصيات العربية مثل أمير الكويت والزعيم العربي جمال عبدالناصر وزعيم باكستان ليافت خان.

الهوامش:

١- الشيخ خالد بن هلال الرحبي ١٩٠٨ - ١٩٥٢ كان أديبا مولعا بالشعر هاجر إلى زنجبار وقضى بقية عمره فيها، له ديوان شعر يسمى السمر الملألأ لكنه ضاع مع ما ضاع من ثراث الشعراء العمانيين في زنجبار.

٢- شقائق النعمان في شعراء عُمان ص ٣٢٩.

٣- الشيخ أحمد بن حمدون المارشي (١٩٠٦ - ١٩٦٦) كان من رجال العلم واللغة فسي معظم حياته في مدينة نزوى هاجر إلى زنجبار في أواخر حياته حيث توفي هناك ليس له ديوان شعر مطبوع.

٤- شقائق النعمان في شعراء عُمان ج ٣ ص ١٦.

٥- هلال بن بدر البوسعيدي (١٩٠٣ - ١٩٦٦) من أبرز شعراء هذه الفترة وهو أحد أفراد الأسرة الحاكمة في عُمان شغل مناصب عديدة منها مدرس في المدرسة المسيحية في مسقط ثم رئيسا لأول مجلس بلدي في مسقط ثم سكرتيرا للمسلطان سعيد ومستشاره الخاص له ديوان شعر مطبوع صغرام ١٩٨٥.

٦- عبدالله بن محمد الطائي (١٩٧٢) من أبرز شعراء النهضة الأدبية شارك في الدعوة إلى تحرير عُمان من التخلف والجهل، عاش أكثر حياته مهاجرا خارج عُمان وذلك في أكثر من بلد عربي وأجنبي منها العراق والكويت وإيطاليا ومصر والهند، له ديوان مطبوع عن الفجر الزاحف ووداعيا أيها الليل الطويل عام ١٩٧٦ وله أيضا مجموعة من الدراسات المطبوعة والقصص والروايات.

٧- للمصدر السابق قصيدة صفو الولد ص ٤٥.

٨- الشيخ سالم بن حمود السبياني شاعر ومؤرخ معاصر له عدة كتب في تاريخ عُمان وله أيضا إسهامات شعرية متفرقة لم يسجل له ديوان توفي عام ١٩٩٤.

٩- ديوان الشاعر هلال بن بدر ص ٤٧.

١٠- للمصدر السابق ص ٥١.

١١- شقائق النعمان في شعراء عُمان ج ٢ ص ٢٢.

١٢- للمصدر السابق ج ٢ ص ١٩.

١٣- سعيد بن مسلم المجيزي (١٨٦٤ - ١٩٥٢) شاعر عُمان عاش في البلاط السلطاني وكان من شعراء السلاطين خصص أكثر شعره في مدح السلاطين البوسعيديين عاش ثلاثة سلاطين منهم أول شاعر طبع له ديوان في تاريخ عُمان حيث طبع له ديوان شعر في لوزاكا في اليابان عام ١٩١٦ وأعيد طبعه في القاهرة ١٩٨٢.

١٤- ديوان أبي الصوري سعيد بن مسلم المجيزي إصدار وزارة التراث القومي والثقافة تحقيق د. حسين نصار، عام ١٩٨٢ ص ٤٥.

١٥- صالح بن عيسى العارضي شاعر عُمان له شعر قليل كان يلقيه في القاهرة ليس له ديوان مطبوع.

١٦- شقائق النعمان في شعراء عُمان ج ٢ ص ٣٢١.

١٧- ديوان الشاعر ثمره الأشواق ص ٩٢.

١٨- جولة تخيلية في عالم السيد هلال بن بدر د. نزيلى العائلي ص ٧٧.

١٩- ديوان وداعيا أيها الليل قصيدة مهابة حب ص ٦٣.

٢٠- المصدر السابق قصيدة أسمية على الخليج ص ٧٥.

٢١- مدخل إلى دراسة الأدب ص ١٧٨، ١٧٩.

٢٢- ديوان أبي سعيد بن مسلم المجيزي، ص ٢٤.

٢٣- ديوان الشاعر قصيدة يا نسمة من ربي جرين ص ١٣١.

٢٤- ديوان حادي القافلة المخطوط، قصيدة سلطان مسقط إلى عورته ص ٣٣.

٢٥- ديوان وداعيا أيها الليل قصيدة يرحمها الله ص ٣٢.

٢٦- ديوان وداعيا أيها الليل قصيدة سلاسا ثراب العامرات ص ٨٢.

٢٧- ديوان الشاعر قصيدة سبط خير الأنعام ص ١٤١، وللشاعر قصيدة أخرى في رثاء الحسين يتوون سادة أطهار أنظر ديوان الشاعر ص ١٤٧.

٢٨- الشعر المعاصر، د. علي عبدالخالق ص ١١٩.

٢٩- ديوان الشاعر قصيدة ساعديني يا دولة الشعر ص ١٥٣.

٣٠- النيس الوطني والجمعي في شعر السيد هلال بن بدر د. عبدالباست عطايا دراسة منشورة في جريدة عُمان السبت ٦ سبتمبر ١٩٩٧.

٣١- ديوان الفجر الزاحف قصيدة سحابة حزن.

تعددية العوتبي وترجمته أو اشكاليات شخصية العوتبي الصُّحاري

عبد الرحمن السالمي *

تحظى التراجم - التي عرفت قديماً باسم الرجال - بأهمية خاصة في سياق الدراسات الإنسانية. حتى أصبحت من المميزات البارزة للكتابات العربية من المميزات البارزة في الكتابات العربية الكلاسيكية، كما أنها تشكل مصدراً مهماً من مصادر التوثيق التاريخي، في عمان لم تكن العناية بهذا العلم على ما يجب، لهذا كثيراً ما تواجهنا مشكلة الخلط بين أسماء الأعلام وهي مشكلة ربما أرجعناها لثلاثة أسباب :

والجزء الأول من "منهج الطالبين" للشخصي ، و الجزء الثالث من "فواكه العلوم" للخراساني، و الجزء الثالث من "قاموس الشريعة" للسعدي، و "اللغة المرضية" لنور الدين السالمي وهي جميعها أشبه برسائل أدبية مهمة، لكن الأمر لا يزال في حاجة إلى تقصٍ أوسع وأبحاث جادة في قواميس البيولوغيا. وفي إطار الدراسات الحديثة لا بد من التنويه بما يبذله الشيخ سيف بن حمود البطائني في إثراء الموضوع سواء بجانبه التحقيقي أو التجميعي. وكذلك الشأن بالنسبة للجزء السابع من "موسوعة السلطان قابوس لأسماء العربية" الخاص بأعلام عمان كاملاً نستطيع انكار إسهامات الدراسات الاستشرافية بأبحاثها وتحقيقاتها حول تراجيم مشاهير العامين وعلمائهم والتداخل العلمي والقبلي في هذه المنقطة. في هذه الورقة سنتطرق إلى شخصية مهمة في التاريخ العماني لإسهاماتها العلمية والتاريخية أنها شخصية أبي المنذر سلمة بن مسلم العوتبي الذي أخطأ في كتابه أنساب العرب (أو موضع الأنساب) منهجاً مختلفاً فلم يقتف بتتبع شجرات الأنساب بل تطرق إلى التعرّف على مواضع الاستيطان للقبائل العربية من العدنانية (النزارية) والقحطانية (البليانية) في الجنوب الشرقي لشبه الجزيرة العربية. ثم الامتداد الاستيطاني وانتشاره في

أولاً: لعدم اهتمام العامين بتدوين تراجم العلماء ومشاهير الرجال مما أدى إلى قلة المعرفة بهم وإلى تعسير مهمة قارئ ومعتقي التراث. ثانياً: لتأخر حركة التدوين التاريخي هذا مع احتمال وجود مخطوطات تاريخية ضائعة. ثالثاً: لتشابه الأسماء عند نسبة الشخصية إلى القبيلة كتمو الكندي - مشاهير الفقهاء - فلا يدري هل المقصود (صاحب بيان الشرع أم المصنف) أو لتشابه الكني والألقاب كتمو أبي سعيد - فلا نعرف هل المقصود الكندي أم القلبياني) ولقد أثارت التحقيقات الحديثة حول هذا الموضوع جدلاً جديداً حول تورايخ حياة العلماء وشخصياتهم كالنذر بن النثر والخليل بن شاذان هل يعمل هذه الأسماء أكثر من شخص في الوقت ذاته؟ ومثل هذا الخلط عند الحديث عن بعض العائلات العلمية كابناء مداد.

وفي هذا المجال - التراجم - وصلت إلينا بعض المصادر المهمة التي اهتمت بشكل خاص بتتبع وفيات الأئمة والعلماء العامين كسيرة ابن ممد "صفحة نسب العلماء"،

* باحث من سلطنة عمان.

شبه جزيرة العرب وهذا ما جعله في مقدمة القصص عن بواكير الوجود العربي في هذا الجزء من جزيرة العرب بل إن المراجع العمانية السالفة اعتدت في كتاباتها التاريخية على هذا المصدر. ولسوء الحظ فإن هذا العمل وغيره من أعمال العوتبي التي تم طبعا ونشرها لم تخرج وتحقق بمشامع علمية وهو أمر يدركه الجميع من الجانبين العماني والخارجي على السواء. من أهم النّشر في هذا السياق إلى ما يذكره Dr. Martin Hinds عن نسخ كتاب الأنساب

خارج سلطنة عمان وهي أربع نسخ: ١- نسخة دار الكتب المصرية برقم ٢٤٦١ تم نسخها ٢ رمضان ١١٣٠، ٣٠ يوليو ١٧١٨ على يد مرشد بن محمد بن راشد الأغبري ويطلق عليها أبو إسحاق طفيش بقوله "إن خطها يكاد لا يفهم لبشاعته وكثرة تحريفه فنشق علينا أن نصح منه شيئا والأمر لله.

٢- نسخة باريس Bibliothèque Nationale, mss arabes, no. 5019 E. Blochet, Catalogue des nouvelles manuscrits arabes des nouvelles acquisitions (1884-1924), Paris 1925, p.48 and G. Valjda, Index general des manuscrits arabes musulmans de la bibliothèque National de Paris, Paris 1953, p. 260. اكمل نسخها في ١١٥٠، ٢١ مايو ١٧٠٣ علي بن ربيع بن راشد بن سرحان بن راشد بن ربيع بن ناصر السهمي.

٣- نسخة Johnston/Durham ترجع ملكيتها للبروفيسور Johnston وهي محفوظة بقسم الاستشراف بمكتبة جامعة أدم. اكمل نسخها في ٢٩ جمادى الأولى ١٠٨٩، ١٩٠٨٩ يوليو ١٦٧٨ و ناسفها عبدالغني بن محمد بن عبدالله بن محمد البصري المزغومي القرشي الشافعي

٤- نسخة بولوفيز Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Czarno ryskloch, Rekopis arabski, no. 2806. نسخت في زنجبار ١٣ شعبان ١٢٥٢، ١٢ نوفمبر ١٨٢٧ بيد النافسين سعيد بن ياسر و سليمان بن سعيد بن مبروك نسخت للشافعي سعيد بن ناصر بن خلف بن ناصر المعولي.

والعوتبي كذلك مؤلفات منها كتاب "الإمامة" و "مفتاح الشريعة" و "البانة في اللغة". أن العلومات المتوافرة حول شخصية العوتبي قليلة جدا والتراجم لا

demise of Oman as a political and religious force in the Indian Ocean in the 6th/12th century (

2-Oman and East Africa: New light on Early Kilwan History From the Omani sources (The international Journal of African Historical Studies XIV, 272-305 (1981)

3- Bio-bibliography Background to the Crisis Period in the Ibādi Imamate of Oman (Arabian Studies III, 137-164

حيث ييسط الأمر على النحو التالي

أبو المنذر سلمة بن مسلم

أبو إبراهيم سلمة بن مسلم

لو حاولنا ربط هذا النسب بدقه سيكون

على النحو التالي:

أبو المنذر سلمة بن مسلم بن (إبراهيم)

بن سلمة بن مسلم

فإبراهيم على هذا النحو هو جد أبي المنذر

صاحب كتاب الأنساب ومصنف كتاب

الضياء في أصول الشريعة والفروع هو رأس

العائلة في شجرة نسب العوتبيين وبذا يكون

صاحب كتاب الأنساب حفيدا لمؤلف الضياء.

وفي الحقيقة أن وليكتسون بين هذا ما يزيد

عن اثني عشر عاما أبدي بعض التردد حول

ادعائه ويبدو أنه قد تراجعت جزئيا وبذا ذلك

بالمقارنة من خلال ما يدور في ١٩٧١ في

الجزء الثاني من Origin of Omani State

The Omani and Ibādi ١٩٨٦

background to the Kilwan Sirah: the

demise of Oman as a political and religious force in the Indian Ocean

in the 6th/12th century

حيث ذهب إلى أن شخصية سلمة بن

مسلم ما هي إلا واحدة وأن العوتبي يكتي

بكلتا الكتبتين أبي المنذر و أميانا بابي

إبراهيم وأن الكتبة الأولى هي الأصح و على

هذا يكون اسمه كالآتي:

سلمة بن مسلم (بن إبراهيم) العوتبي .

حيث يضاف إلى السلسلة إبراهيم ليكون أب

المنذر حفيدا له . لكن وليكتسون مع تقدم

أبحاثه ازداد اقتناعا بصحة الفرضية وربما

كان أكثر دقة حينما حاول ربط شجرة نسب

العوتبي كالآتي: أبو المنذر سلمة (مصنف

الأنساب) بن مسلم بن (إبراهيم) أب

إبراهيم) بن سلمة (مصنف الضياء) بن

مسلم (بن عيسى بن سلمة) حيث أنه مع

أخيه أحمد (بن عيسى بن سلمة) تورط في

معركة الرضفة ٧٧٨/٢٧٨ (الأنساب: ٢٠٦

٢١٣) . وبحسب الرواية التاريخية عن وقعة

بالتفريق بين الكتبتين يرغب من نشره لاهم

الدراسات والإصدارات الحديثة حول كتاب

الأنساب: An Early Islamic Family: From

From Oman: Al-Awtabi's Account of the

Muhallabites. Journal of Semitic Studies Monograph. No 17.

University of Manchester, 1991) .

ففي دراسته ترجم النصوص المتعلقة

بأهل أبي صفر وأسرته ومقارنة

الأحداث مع بعض المصادر العربية لكن

الخطا الذي نجم عن عدم إمكانية التفريق بين

أبي إبراهيم وأبي المنذر قد يرجع إلى الاعتماد

على قوائم الببليوغرافية التي أخذت تكرر من

غير تمحيص الأخطاء نفسها التي وقعت فيها

مؤلفات مثل : كشف الغمة ، وقاموس

الشريعة ، وكتابات ابن رزيق وهي في الواقع

مؤلفات ترجع إلى كتاب منهج الطالبين (ج)

الشعبي (ق ١٣/١٧١) الذي بدوره اعتمد

على سيرة ابن مسدد (١٥٠) "نسب

العلماء " فكانوا في النهاية معتمدين على منبع

(مصدر) واحد به أخطاء وقعت بفعل

النسخ . قد يكون سببها ترادف الأسماء

وتكرارها في سلسلة النسب فيؤدي الإسقاط

إلى الحذف والخلط في النسب.

إن التدقيق حول موضوع العوتبي يرجع

فضله إلى المستشرق R.D. Bathurst الذي

أعاد النظر إلى هذه الشخصية التي حملت

كتبتين مختلفتين . وهذا التدقيق يجهنا أمام

امر مريب حقا نلاحظه -مثلا- عند تصفينا

لكتاب التقييد لأبي محمد عبدالله بن بركة

الذي يقيس من كتاب الضياء مما يطرح

التساؤل حول كيفية نقل المتقدم من

المتأخر!! . . وهذا التساؤل و ما يرتب عليه

أدركه نورالدين السالمي في المعلقة الرضوية

مما جعله يفرق بين مصنف كتاب الضياء و

مصنف كتاب الأنساب . خاصة وأن

الشخصية في امتدادها العلمي يعتمد إلى أكثر

من قرن ونصف : من بدايات القرن ٤ إلى

نهاية القرن ٥ . بحيث إن الباحث يجد

الروايات حول هذه الشخصية في تداخل

مستمر وهذا الامتداد تناقضه المصادر

الحديثة العمانية تذكر أنه عاش في

القرن ١١ .

ولقد أتى من بعد Bathurst

الروفيوسور جون وليكتسون ليعطي بعدا

أوسع حول التمري عن هذه الشخصية

بدقة أكثر فهو يجعل الأمر أكثر بساطة و

توضيحا خصوصا في دراساته :

The Omani and Ibādi-١

background to the Kilwan Sirah: the

تعلي عنها معلومات موسعة هذا رغم أهمية

الكتاب لكونه من كبار العلماء العمانيين

والإباضيين على السواء . وكل ما نستطيع

استخراجه من معلومات عن هذه الشخصية

هو من المعلومات العمومية المعروفة لكتسابه

إلى قبيلة طاحية من الأزد وأن نسبتها إلى

عوتب إنما ترجع إلى بلدته من أعمال مدينة

صحار تقع إلى الشرق منها والتي شهد

بالقرب منها إحدى معارك الحروب الطاحنة

التي أدت إلى نهاية الإمامة الأولى في عمان .

إن ما سنحاول الكشف عنه هنا هو تبين

إذا ما كانت شخصية سلمة بن مسلم العوتبي

شخصية واحدة أم شخصيتين حملتا الاسم

نفسه واختلفتا في الكنية . حيث المعتقد في هذا

القال بأن هنالك شخصيتين كلاهما حمل

اسم سلمة بن مسلم أحدهما أبو المنذر و

أخيه أبو إبراهيم . في الحقيقة أن هذا الأمر

ليس بالهين لأنه يفند خطأ وقع فيه كثير من

الباحثين قديما وحديثا . فعمل سبيل المثال أبو

إسحاق إفطيس في تعليقاته على إحدى نسخ

كتاب الأنساب ذكر أن تاريخ العوتبي لأبي

مسلم العوتبي صاحب الضياء (شقة

الأعيان . ج ١٠ ٥٢٠) . وهذا التحين قد واجهه

أيضا مقدم كتاب الأنساب (طبعة وزارة

الثراث القومي والثقافة: ٢٦) حيث ذكر بأنه

أبو مسلم العوتبي . ولا أدري إذا ما كان

انسب في ذلك هو اعتمادهم على النسخة

المحفوظة بدار الكتب المصرية . كذلك

المستشرق C. Guilaín في نسخة من كتاب

الأنساب جلبها معه إلى أوروبا وصفها

بالتقصير وهو مدمم وضئوج

فهرستها (de l'Afrique Documents ١٩٧٦

vol. ١, p476) . وفيه Z.

الخطا في تراويل رأي الباحثين من أمثال

Smogorzowski في مقالته (de l'Essai

Bio-bibliographie Ibādite Wahbite.

Avant-propos, R.O. v. 1927, p5١).

وأيضا المستشرق Josef van Ess في مقالته

Untersuchungen zu einigen

ibāditschen Handschriften.ZDMG.

vol.127. Part 1. 1977 حيث نسب أبا

المنذر سلمة بن مسلم (العوتبي) el-Aunî على

أنه مؤلف كتاب الضياء . ولعل خطأ في نسبة

العوتبي يرجع إلى أن Van Ess- اعتماده على

ما ذكره كارل بروكلمان في كتابه تاريخ الأدب

العربي Geschichte der arabischen Literatur,

Supplement band II, Leiden

1938. حيث نسب إلى العوتبي . كذلك

المستشرق Martin Hinds لم يبد اهتماما

الشعر الفُهماني الحديث بين النقد والنقل

شريعة الحيثاني*

١ - مدخل عام:

حظت الدراسات النقدية والنظريات الأدبية الحديثة بمفهوم التناسل (INTERTEXTUALITY) كآلية لغوية وتكنيك يتباين القصد منه ويتشاكل مع مفاهيم أدبية أخرى كـ "الأدب المقارن" (COMPARATIVE LITERATURE) و "المناقشة" و "دراسة المصادر" و "السرقات" (PLAGIARISM) كما يشير إلى ذلك د. محمد مفتاح في دراسته إستراتيجية التناسل: (١) وإلى نفس التداخل في المصطلحات يشير كذلك علوي الهاشمي في دراسة السكون المتحرك بما معناه أن قصيدة المؤلف هي المعيار في التفريق بين مصطلح "التضمين" (IMPLICATION) المبنى على الوعي القصدي في استحضار النص الغائب (٢) والإشارة إليه و بين السرقة القائمة على قصدية الكاتب تغيبب النص المضمّن (بفتح الميم) و نوبان نصه وتماهيه في النص الأصلي دون الإشارة أو التلميح إلى عملية التناسل والتأثر.

الحالات يصعب فيها التفريق أو التمييز بين الأخذ المشرع والسرقة الأدبية* (٥) وهناك دلائل تكشف آلية التناسل في أي نص على الرغم من صعوبة تقنين العملية وضبطها، هذه الدلائل والمؤشرات تستند في الحقيقة على ثقافة المتلقي وسعة معرفته قدرته على الترجيح والإسماك بعلامات التناسل المتشابهة في النص الحاضر فعلياً بنصوص غائبة ولكنها حاضرة ضمنيّاً ومعرفيّاً خلال القدرة المعرفية والذهنية في تقليب المعاني على جوانبها التأويلية والشلاخ بآصوات الكلمة أو استحضار حقائق تاريخية - وإن لم يكشف كاتب النص عن علاقته الباشرة والصريحة بنصوص غيره ممن سبقوه.

٢ - إشكالية نقد النقد

تطبيقاً على ما سبق من القول، فإن المغارة القائمة بين آلية التناسل وآلية السرقة الأدبية لا تكاد تخطئها عين المتفحص في

التناسل أو النضمية كمصطلح يؤكد أن لا وجود لنص بدون تناسلات، وهذه قاعدة بدون استثناء (٣) ويشر هذا التعريف إلى العلائق الخفية التي تشكل النصوص الجديدة من نصوص قديمة بقصدية أو بدون، إذ يتفق غالبية الدارسين على أن التناسل شيء لا مناص منه يخضع الدارس تحت شروطه الزمائية والمكانية ومحتواه المعرفي، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة وإلمام صاحبه بالعالم المحيط به وهذه المعرفة تعد ركيزة تأويل النص من قبلي المتلقي وهكذا العملية مستمرة. (٤)

في المقابل يشير مصطلح السرقة الأدبية إلى "الأخذ الخاطيء" ونشره بقصدية الخيانة وعدم الأمانة في النقل والتي قد يكون من الصعب إثباتها. والسرقة لا تظهر ولا ترمز إلى الأخذ المباشر من المصادر وهو دائماً منهج أدبي معترف به ومشروع. وبالتالي يؤكد هناك

* باحث من سلطنة عمان.

الموضوعات الأدبية النقدية التخصصية. فمن المبررات التي قد تقال وتتردد لتشجيع للناقد الذي عمد في نقده لنص ما على توظيف آليات وتكنيك ناقد آخر توظيفاً دقيقاً قد يشكك في أمانة الناقد الأول الذي استند على آليات غيره من النقاد واعتلى رقابهم ليصل إلى فردوسه المنشود هي ما يلي:

٤- قد يكون هذا الناقد اقتبس كلمات ومفردات معينة ومحددة من دراسة نقدية ما و أدخلها في نسج دراسته، وعلاوة على ذلك فهذه الكلمات والمفردات وحتى لو كانت فقرات بكاملها عمد إليها للتأكيد والتلليل على ما يقوله و ما يبيته من آراء وأفكار في النص الذي ينقده، بشرط أن يتم الإشارة إلى مرجعيتها كنصوص وفقرات مقبسة، وفي هذه الحالة فإن ما تم نقله واقتباسه يدخل في عملية تضمين النصوص.

٥- إذا كان هذا الناقد تواردت في ذهنه أفكار وخواطر كان قد قرأها سابقاً واقتن بها ولا شعوريّاً تم استحضارها عن طريق العطل الباطن وتحوّلت إلى أفكاره وآراءه النقدية الواعية. وبالتالي أفضل - ولم أقل تفاؤل- الإشارة إلى أي مرجع لأن المسألة هنا تمت بصورة لا واعية. هذه العملية ترد حينها إلى التناسل ولا علاقة لها بالسرقة الأدبية

٦- من المؤكد أن أية دراسة نقدية تستند في المقام الأول على القدرة الإبداعية والعرفية للناقد في توظيف أدواته هو - لا أدوات ناقد آخر- إذ الأدوات النقدية هي التي تميز منهج ناقد عن سواه فلكل ناقد مسلكه ومنهجه في النقد تتضح بصماته التي يسم بها أعماله النقدية حتى يصبح من السهل بعدده تحديد أسلوب ناقد ما و تمييزه عن غيره من النقد من خلال تكرار منهجه وأدواته ومفردات ومصطلحات بعينها والتي أصبحت تطبع فكره على مر تاريخه النقدي، وفي المقابل لو وقعت بين أيدينا قراءات نقدية مشحونة بعبارات ومصطلحات وفقرات بكاملها لا ريبه منطقيّاً ولا تسلسل دلاليّاً يربط بينها سوى القدر في الرص. في هذه الحالة يصبح النقد كقالب جاهز، المادة النقدية فيه مصبوبة ومكتملة والمتلقي فقط هو تعيين النصوص القسورة بعناوينها وأسماء مبدعيها وقد يحتاج الناقد حينذاك إلى القيام بعملية إزاحة و

إحلال لنصوص سابقة واستبدالها بنصوص تمت بصلة- ولا بد أن تمت بصلة- للشاعر المعنى بالدراسة النقدية. إذ من غير المعقول أن تدرس ديوان عبد الله الخليلي (على ركب الجمهور) على سبيل المثال لا الحصر وتشير إلى أن ديوانه هو (يشي مفخوراً بالوعول). فالسرقة الأدبية هنا تثبت لا شك فيها.

وهذا ما حدا بهذا المقال برصد ظاهرة نقدية تتعلق بمباهية النقد وكمياته في دراسة أية نص أدبي / شعري، حدثنا كان أو تقليدياً. فالمسؤولية كلها تقع على الناقد المتمكن من آليات نقده و أدواته ، والتي من شأنها في النهاية أن تحكم عليه بالتمكن التام من منهجه في النقد وتأسيسه على قواعد وتكنيك واضح يخترق فيها النص المنقود ويتداخل معه في نسيج متكامل يحلل ويشرح ويفسر ومن ثم يصل إلى النقد المنشود والمخي عنده من قبل الناقد نفسه أولاً ومن ثم القراء. النقد في أساسه فن نه تكنيك وآليات وهو كذلك علاقة خاصة بين النص والناقد هذه العلاقة تقوم على طرق التناقل و أدواته في النقد، منهجه والوسائل التي تسهل له عملية التعمق والتداخل في نسيج النص.

و تطبيقاً على ما تقدم من القول في إثبات آليات السرقة الأدبية كظاهرة موجودة في الأدب العربي والعالمي على حد سواء، فإن الرد على قضية السرقات الأدبية مكفولة بشروط إيجاب وإثبات حقيقة السرقة ومقاربتة من النص المسروق ومحاولة إيجاد تفسير يبرر عملية السرقة وذلك بإيراد الدلائل والبراهين التي تثبت السرقة .

٣- الشعر الحديث في عُمان بين النقد والنقل

في الحقيقة كانت تلك المقدمة مدخلاً عاماً لما يسمى إليه هذا المقال من رصد لظاهرة مركبة للواسط الثقافية والنقدية على حد سواء في عمان. وهي ظاهرة السرقة الأدبية و التي كان من المستبعد حدوثها خاصة وأن النقد الأدبي في عمان ما زال في مرحلة المحاولة الأولية الساعية ببطء وتوجس لتأسيس نقد إبداعي متواصل ومستعيداً (بكر العين) بإدراك واع آليات ومناهج من يسمون بنقاد الأنشطة أو نقاد الوفادة. هذا النقد الشائخ

مطالب في مرحلة التأسيس أن يسعى إلى التفاصيل من خلال تشريح وتكبيك لنصوص إبداعية أدبية شعرية كانت أم نثرية ليجدين عمائين بآليات نقدية بسيطة تتماشى ومرحلة التأسيس تحاول أن تستنطق الإبداع الأدبي في عمان وأعلى بتلك الآليات نقاداً عمائين نظرياً للمثل العربي القائل (أهل مكة أدرى بشعابها).

وإن إثبات أية محاولة للسرقة الأدبية حتماً تؤدي وتزول بكل المحاولات الأولية الساعية والطامحة لتأسيس نقد أدبي يلطم إلى الوصول إلى مرحلة الفضوج والتأصيل في عمان وبآليات عمائية كما هو الشأن في نضوج النقد الأدبي في كل من البحرين والقطر على عري الهاشمي وقطر محمد عبد الرحيم كافور والسعودية عبدالله الغداسي، سعيد السريحي وسعد البازعي ومعجب الزهراني. وتصدق المقولة القائلة بأننا غير محظوظين في وجود نقد حقيقي يسمى إلى تشكيل أرضية تهتم بالنقد والإبداع الأدبي في عمان.

الدخول الخذر إلى الظاهرة يؤكد صحتها في رصد قضية السرقة الأدبية في مقالين نُشرا في مجلة (نزوى)، هذان المقالان يؤكدان الشجاعة والجرأة من قبل كاتب المقالين على أنه لن يكشف أحد حقيقته المغلفة بطابع التخصص في النقد الأدبي في عمان ويصر على مواصلة التلاعب بالنصوص لتصبح العملية صعبة في الكشف عنها وسهلة في تعاملها معها. خاصة أنه في المقال الأول كان ذكياً جداً في عملية تخويره وقصه لفقرات عدة ثم لصقها بطريقة لا تكشفه إلا بجهود ذاته أنه يمزج بين الفقرات المختلعة من بداية النص المسروق مع فقرات من النهاية ثم يبدل بينها فقرات من الوسط ويضعها تحملاً بجدول إحصائي ليؤكد لنا أنه خبير ومتمكن في صناعة الجداول الإحصائية وبما أن النص محشور فيه جنول فالمقال ولا شك مقالته إذ فيه ما يميزه بخصوصية تعودنا عليها وكثيراً ما أضفتنا بجدول وأرقام إحصائية وكان النقد في النهاية لا تعدو على كونها عملية حساسية وإحصائية. وعملية الجداول الإحصائية هي الآلية النقدية التي عودنا عليها الناقد محسن الكندي فكل قراءة نقدية لا بد وأن تكون مدلل عليها بجدول إحصائي لنذكر أن تلك القراءة

هي السمة الغالبة والألية النقدية التي تميز محسن الكندي عن غيره.

عرباً على يده أن مناقشة ظاهرة السرقة الأدبية في القراءات النقدية التي قدمها محسن الكندي من خلال تناوله للتجارب الشعرية لشاعرين من شعراء الحداثة الشعرية في عمان لا سيما في إطار القصيدة الحرة. كانت الدراسة الأولى بعنوان (علاقة المكان بالهم الإبداعي الشعري: تجربة سماء عيسى نموذجاً) (٦) والمنشورة في مجلة (نزوى) العدد السابع عشر- يناير ١٩٩٩ في الصفحات من ٢٢٨-٢٤٢. في حين كانت المقالة الثانية بعنوان (استراتيجية "التصوير" بين الواقعية والسريرية: تجربة الشاعر زاهر الغافري نموذجاً) (٧) المنشورة في مجلة (النزوى) العدد الثماني-أكتوبر ١٩٩٩ في الصفحات من ٢٦٠-٢٦٦.

والمقالتان المذكورتان قائمتان قلباً وقالباً على الطروحة الدكتوراه المنشورة للناقد والشاعر البحريني الدكتور علوي الهاشمي (السكون المنكسر: دراسة في البنية الأسلوبية / تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً) الصادرة عن منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات- ١٩٩٢ ويصل الجزم بالنتيجة والمطابقة التامة إلى القول بالا تناص تأثري و مضموني ولا توارد خواطر أو منافقة بشأن الحالة المطروحة.

وعموماً فإن المنهج المتبع هنا هو المقاربة في تقييم النصوص وذلك باستحضار كلا النصبين النص الأصلي والنص المسروق استحضاراً من ناحية تركيب الجمل والمفردات والبنية السباقية والدلائل وعلائق الجمل والتركيب بيضمها البعض لقوي في النهاية المعنى العام ما إذا كان معنى منطقياً تتطلبه السياق والتركيب أو كونه معنى تليفيلاً لا يشكل أية غاية في حضور التركيب والمعاني.

٤- علاقة المكان بالهم الإبداعي الشعري: تجربة الشاعر سماء عيسى نموذجاً:

وعلى ما اعتدنا نتعود، فالجدول التالي- لا الإحصائي- سيساعدنا في الكشف عن درجات التقارب والتناسخ التام بين النص الأصلي لطوي الهاشمي والنص الناسخ لمحسن الكندي من خلال رصد بعض التركيب و

نص عمن الكندي - صفحة - عمود - مقبرة - سطري	نص علوي الغامضي - صفحة - مقبرة - سطري
"لكان في الشجرة الشجرة بعمر عن عملية الفلوات زمانية للواء والأمم معاً، حيث الماضي والمذاكرة و حيث الفعل المستقبلي القديم، والصفحات المجهولة والمطلوبة من كتاب الحياة، فهي إذن عملية نفسية عاطفية وجدانية في المقام الأول، ترتكز على فعل التذكر والحين إلى الماضي، أو كما يسمى بالمستطوحي. و هي بذلك عملية عروسية في الأسامي عمن ألفا تركب حصة تساند على ربة الطاقة الشعرية وتفاعل عناصرها القبية خاصة عنصر التحيل". ص. ١٠٧ / مقبرة ١ / سطر ١.	"و المكان من جهة أخرى أحد العوامل المهمة للكونة للهم الإنشائي، ذلك أن هذا الهم يحل مكاناً معيماً في الشجرة الشعرية من حيث وصلها بتناسعات الواقع، فهو الغليظ لها والمبور خصوصياً". ص. ٢٣٨ / ٣ / ٢ / ١٤
"و يمكن تجديد هذه الظاهرة في أي نص شعري من خلال ما تبيحه الذات الشاعرة من الفلوات إلى نفسها أو مفتحا أو مغلقة من وظائفها، بحيث لا تكفي عناصر الشكل أو اللغة بأن تكون وسيلة تعبير بل تصبح موضوعاً شعرياً في ذاته. ص. ٤٤٨ / ٢ / ٨	"و يمكن تجديد هذه الظاهرة في أي نص شعري من خلال ما تبيحه الذات الشاعرة من الفلوات إلى نفسها، بحيث لا تكفي عناصر الشكل/اللغة/الشكل بأن تكون وسيلة تعبير لفظ بل تصبح موضوعاً شعرياً في ذاته". ص. ٢٣٨ / ٣ / ٢ / ١٨
"إن أكثر ما دلجني من صور الهم الإنشائي في إطار قصيدة البرذون ذلك المظهر العام الذي لا يسرد فيه أي تجديد أو تصنيف لعناصر التعبير الشكلية". ص. ٤٤٨ / ٢ / ١٠	"و أكثر ما تشع هذه الظاهرة في قصيدة البرذون إذ أن المظهر العام لا يسرد فيه أي تجديد أو تصنيف لعناصر التعبير الشكلية". ص. ٢٣٨ / ٣ / ٢ / ٢٣
"و هنا يبرز وهي الذات الشاعرة نفسها، كما أشربا، تكون هي الرابطة والمرئية، الواصفة والموصوفة، الخالقة والمخلوقة، أي الشكل والمصنوع في آن واحد. و تلك ذروة من ذرى العاطفة للشعر". ص. ٤٤٨ / ٢ / ١١	"تتعدو ذات الشاعر فيها هي الزالية والمرئية معاً، هي الواصفة والموصوفة في آن واحد، وتلك ذروة الانطفاء غير أن الذات الشاعرة وعاطفتها في التصبّد". ص. ٢٣٨ / ٣ / ٢ / ٣٠
"و يتج من تقاطع الذات الشاعرة الجبري معها بروز موضوعات ومضامين على، أي حالة تعبير خاصة في الشعرية الشعرية، كما يتج عن الحالة التعبيرية مصويان متصلان بصورة التعبير أو شكله، يمثل الأول في عناصر اللغة من مفردات و تراكيب و مظهر من مثل (القول، المصداق، المعنى، البناء... إلخ) أما الثاني فيصبح في عناصر التعبير الفني من رموز وأجملية و صور و التي يوضحها الترميز في قائمة الجدول السابق". ص. ٢٤٠ / ١ / ١١	"يظهر ذلك حلياً في تماس المكان في الجدول السابق، ويتج عن هذه الحالة التعبيرية مصويان متصلان بصورة التعبير أو شكله، يمثل الأول في عناصر اللغة من مفردات و تراكيب و مظهر من مثل (القول، المصداق، المعنى، البناء... إلخ) أما الثاني فيصبح في عناصر التعبير الفني من رموز وأجملية و صور و التي يوضحها الترميز في قائمة الجدول السابق". ص. ٢٤٠ / ١ / ١١
"و يوجد في تجربة سماء الكثير من مثل هذه الأجزاء والصور الذهنية/الخشبية منها والأسطورة في درجة أنه عصى لبعضها نصوصاً شعرية منفصلة تحصل عنوان ديوان يأكله كما في "سماعة على أرواح عابيات الفرافرة" التي كرسها في وصف القصة الخشبية/الخالية حول أولئك العابيات للعرلات في سماء المكان "الفرافرة". ص. ٢٤٠ / ٢ / ٢٨	"و يوجد في تجربة سماء الكثير من مثل هذه الأجزاء والصور الذهنية/الخشبية منها والأسطورة في درجة أنه عصى لبعضها نصوصاً شعرية منفصلة تحصل عنوان ديوان يأكله كما في "سماعة على أرواح عابيات الفرافرة" التي كرسها في وصف القصة الخشبية/الخالية حول أولئك العابيات للعرلات في سماء المكان "الفرافرة". ص. ٢٤٠ / ٢ / ٢٨
"و يمثل ديوان الرضى "العراس" ذروة اهتمام الشاعر بالفراغات الإنسانية عبارة عن معرض متوج لتفاحة سماء الواسعة وإطلاعه على تجارب الأمم المختلفة ومعارفها وفوقها وأدبا وشعرها وأساطيرها. وقده تعتمد تصدير جميع القصائد بما يشير إلى اتصالها العنلي ومصدرها الإنسان لتتبع كقول "من أساطير اليونان" و "من أساطير الهند" و "من رياس نيسابور" و "من مشهد المسرح الغربي" و "في الفردوس الأرضي" حيث آدم و حواء . ويطوي تعامل الرضى مع هذه المصادر الثقافية العالمية تعاملات فنية على شيء من التناقل. فهو يرق الأسطورة أو الحكاية الأسبعية في مناخ حالته النفسية الخاص إلى الحد الذي ينجح ويخفي ملاحقها، فلا يستدل على أصلها أو يتعرف على حقيقتها لولا تلك العناوين/الاهاديث الغامضية التي تتصور كل نص و تعرف به". ص. ٢٤٠ - ٢٤١ / ٣ - ٢ / ٢٦	"و يمثل ديوان الرضى "العراس" ذروة اهتمام الشاعر بالفراغات الإنسانية، فالديوان عبارة عن معرض متوج لتفاحة سماء الواسعة وإطلاعه على تجارب الأمم (الإنسانية/الخاصرة)، ومعارفها وفوقها وأدبا وشعرها وتاريخها وأساطيرها، وقد تعتمد في تصدير بعض قصائده وديوانه بما يفيد هذا الانتماء الغلي الإنسان للترتق إلى المصادر الأسبعية غير اللائقة. و يتعامل مع هذه المصادر الثقافية تعاملات فنية بما يتطوّر في أحاديث كثيرة على شيء من التناقل. فهو يرق الأسطورة أو الحكاية الأسبعية في مناخ حالته النفسية الخاص إلى الحد الذي ينجح ويخفي ملاحقها، فلا يستدل على أصلها أو يتعرف على حقيقتها لولا تلك العناوين/الاهاديث الغامضية التي تتصور كل نص و تعرف به". ص. ٢٤٠ - ٢٤١ / ٣ - ٢ / ٢٦

الجدول (١) يشير إلى أمثلة على سبيل المثال لا الحصر للنصوص المطابقة بين علوي الغامضي و عمن الكندي.

الفقرات رصداً على سبيل المثال لا الحصر و سبأتي التفصيل الكامل للظاهرة خلال الكندي بعد التمثيل بالجدول. و الأولوية للمقال الأسبق الخاص بدراسة علاقة المكان بالهم الإبداعى في شعر سماء عيسى و القائم على الجزء الثالث من دراسة الهاشمي (بنية المضمون).

الجدول (١) يشير إلى أمثلة على سبيل المثال لا الحصر للنصوص المتطابقة بين علوي الهاشمي و محسن الكندي.

و قبل الدخول إلى سرد أمثلة أخرى للتدليل على مستوي التطابق بين المادتين النقديتين، لابد من المرور و لسو سريعاً على الأمثلة التي تستحق الوقوف المتأمل.

✽ من المقاربة السابقة يتضح أن محسن الكندي يجنب نفسه الدخول في مصطلحات ومفردات قد توقعه في مسالة هو في غنى عنها. هذا التجنب يتضح كثيراً في الفقرات التي ترد في كتاب علوي الهاشمي والمتصلة بفكر ديني و اجتماعي كان النقاد البحريني قد اشار إليها و تحليله لنصوص عبرت عن صراعات دينية و اجتماعية وتصويرات شعرية لأجواء معينة كالصور الدينية التي حفلت بها نصوص إبراهيم العريض لا سيما في قصيدته (شعمة تحترق) والتي وصف فيها الأجواء المسيحية من خلال وصف لراهبة تعيش في ديرها معزلة الناس. هذه التجربة كونها غير واردة في نصوص شعراء عمان بشكل صريح وواضح ولكن الحديث عنها بصيغة نقدية يوقع محسن الكندي في معمة كلامية لا يؤد بعدها التفصيل منها و الإذاعة بأنه قد نقلها من علوي الهاشمي (والخاتمة و المخلوقة). كذلك أثر الوشوف عند المفردات والتراكيب ذات الدلالة الدينية والاجتماعية. فمثلاً يفت محسن الكندي في قوله " فتفقد ذات الشاعر فيها هي الرواية والمرثية معاً، هي الوصفة و الموصوفة في أن واحد" من أع علوي الهاشمي قد اتبع تلك الفردة بـ (والخاتمة و المخلوقة). وكذلك و عبرته التي أبدل فيها مفردة (الدينية) بـ (الذهنية) في السياق الوارد في قوله " و يوجد في تجربة سماء الكثير من الاجزاء الذهنية/ الشعبية..) في حين أن السياق الذي ورد فيه كلام علوي الهاشمي استند على (و يوجد في تجربة العريض الكثير من مثل هذه الاجواء و

الصور الدينية..) زد على ذلك أن تجربة شعراء البحرين العزيرة كما تناولتها أطروحة الهاشمي تلك التجربة طرقت إلى مسالة الدين والخالق و هي مسالة صوفية فلسفية لا توجد في تجربة سماء عيسى للتأولة في نقد محسن الكندي.

وليس بالقدر الذي حدث للشاعر البحريني إبراهيم العريض الذي يتقن اللغة الهندية والإنجليزية لأسباب أهمها أنه ولد و تربى في بومباي سنة (١٩٠٨) وعاش فترة طفولته و صباه في الهند و درس في مدارسها الابتدائية والثانوية حتى تخرج مدرساً للغة الإنجليزية عام ١٩٢٥، ثم عاد إلى البحرين و عمل مدرساً للغة الإنجليزية. و قد ترجم العريض من العربية إلى الإنجليزية و بالعكس للكثير من الأعمال الأدبية كترجمات الخيام ومرحبة (وامعتصامه) (٩) فكيف إذن يراى محسن الكندي القائل بأن تجربة سماء عيسى في ديوانه " منساحة على عبادات الفرسفرة" تشكل ذروة تنوع الثقافة الواسعة و الإطلاع على تجارب الأمم الهائدة و المعاصرة و معارفها و فنونها و أدبها و شعرها وأساطيرها...

من خلال ما تقدم، تتضح درجات السرعة الأدبية التي تصل إلى حد التطاق التام مع نص علوي الهاشمي، (إضافة إلى فقرات و تراكيب يقصدها الكندي قصصاً ليلحقها في مقالته حين يشعر بضرورة استدعاء حكم نقدي يعطل عن مسار الحديث. فمثلاً في سياق حديثه عن (القصيدة الجديدة: وعاء المكان الأول في تجربة سماء عيسى)، يشير الكندي إلى أن " من هذا كله يمكننا أن نفهم أمام المكان كظاهرة مشكلة للهم الشعري من خلال ما طورته القصيدة الشعرية الثرية التي تعتبر في رأينا الخلاصة النهائية لرحلة التطور الشعري في القصيدة العربية أو صورتها الأخيرة و الشاطيء الذي انتجت على رماله الذهنية أمواج التجربة الشعرية المتدفقة، و سحلول في هذه الوقفة أن نستجلي تلك المظاهر التي أتت بها هذه الظاهرة في إطار النص "الأجد" (أعني به قصيدة النثر) - لأن الذات الشاعرة فيها تتخذ موقفاً نقدياً صريحاً و تبرز عاطفتها من خلال مجال فكري وضمن إطار نظري واضح المعالم "ص ٢٢٨-٢٢٩ الكندي هنا يصدر حكمه على إشكالية المكان كمصدر إبداع في

تجربة القصيدة الحرة و التي لم يكن ملماً بأن النص الأجد لا يحتاج إلى تعريف أكثر بأنه يقصد قصيدة النثر. في حين أن هذا الحكم الصادر لم يكن رأيته بالقدر الذي يد رايأً لعلوي الهاشمي في سياق تناوله لظاهرة الهم الإبداعى إذ يقول " و يمكن بعد ذلك تقسيم الظاهرة الإبداعية هذه بحسب اتساعها و تنوع مظاهرها، تقسيماً يتصل بنوع العصر التعبيري أو الشكلي... هو الأمر الذي سيساعدنا في تحديد مستويات الظاهرة الشعرية العامة و رصد تحولاتها الشكلية التي أدت إلى أن تكون "قصيدة النثر" باعتبارها النص الأجد خلاصتها النهائية أو صورتها الأخيرة و الشاطيء الذي انتجت على رماله الطرية أمواج التجربة الشعرية المتدفقة كما سيساعدنا ذلك على الأخذ في الاعتبار كل ما تناولناه سابقاً بالبحث المفصل من عناصر تعبيرية تتمثل بالإيقاع أو اللغة، مما يعتبر الالتفات الواسع إلى من قبل الذات الشاعرة نوعاً من التأكيد على ما وصلنا بشأنه من نتائج وافتراضات و نظريات ضمن مسار البحث، نظراً لأن الذات الشاعرة هنا تتخذ لها موقفاً نقدياً صريحاً و تبرز عاطفتها من خلال مجال فكري وضمن إطار نظري واضح" ص ٤٤٩-٤٤٨.

من جانب آخر يسمى محسن الكندي إلى تحديد مقصديته و غايته من دراسة الدواوين الشعرية الصادرة لسماء عيسى أنها دواوين لا تنأى عن كيانها المحلي و لا الإنساني المطلق بأي حال من الأحوال بل إنها تمنحه تميزاً يمكن اكتشاف رؤه من خلال عرضها على التخييل العام واليتفايزيقي الواسع - و لا أدري ماذا يقصد بالمتعلق بالخلق الإنساني والمحلي لدواوين عيسى أكثر من كونها تمثل كيان الشاعر و نوازع الشعورية و تمنحه التميز بأنه هو الذي أنتج تجربته الشعرية و بالتالي فهذه التجربة تميز عيسى أكثر من غيره الذين يتميزون كذلك بنتائجهم الشعرية و الإبداعية عامة. إضافة إلى ذلك، ماذا يعني الكندي بأن تميز سماء لدواوينه الشعرية يتكثف من خلال العزف على التخييل العام و المتفايزيقي الواسع، و ماذا يقصد بهذين المسمين؟؟؟

ويضيف الكندي بلغة خطابية مليحة

بالثقة في إصدار قصده و غايته " ومن هذا وحده عقدنا العزم على أهميتها انطلاقاً من اقتناعنا بأن الإبداع عملية خاصة وحالة ذاتية ومزاج متفرد يدفع بالهواجس والحالات والعواطف نحو عالم سديمي شفاف " ص ٢٢٩ و غلط نفسه بأن هذا الحكم إنما هو منقول من علوي الهاشمي " ومن هذا المنطلق عقدنا أهمية خاصة على دراسة العاطفة كخصوصية التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين و محليتها المتميزة. بعد أن اقتنعنا بأن الإبداع عملية خاصة و حالة ذاتية ومزاج متفرد انطلاقاً من مركزه الأساسي المتصل في " الذات " المبدعة وهواجسها وحالاتها و أمزجتها و عواطفها " ص ١٦٩

و في مجال إصدار الأحكام النقدية على تجربة سماء عيسى الشعرية يشعر محسن الكندي في سياق الحديث عن المكان و الحالة التعبيرية بقوله " رغم هذا كله فإن المنادج الشعرية تفشل - رايي - في جعل مضمونها محلياً فيوفرها مفعم برؤى إنسانية و بشرط اتخاذها الشاعر كعماثل موضوعي لفكره الخاص... " ص ٢٤٠ و الحكم النقدي الصادر بفشل المنادج الشعرية في أن تجعل مضمونها محلياً إنما هو حكم أصدره علوي الهاشمي في نقده لقصيدتين طويلتين للعرضي و اللتين تميزتا باللفظ على موضوع الوطن و خصوصيات الواقع المحلي، إذ يقول علوي " ورغم ذلك نجد له قصيدتين شعريتين طويلتين تتغذيان من واقع الريف المحلي إطاراً موضوعياً لهما غير أنهما تتشعلان في جمل مضمونهما محلياً " ص ١٧٠

و في مجال نقد العاطفة الشعرية الغالبية على تجربة سماء عيسى يستند الكندي كما أنه في إصدار الحكم النقدي على الهاشمي دون أدنى محاولة لفهم الفارق بين الحكم البني على دراسة تطبيقية لتجربة سماء كشاعر و المدمات النظرية التي تتناولها الهاشمي في نقد التجربة الشعرية لشعراء البحرين عند العرضي، فيقول محسن الكندي في الحالة الشعرية لدي سماء بأن " لم تكن العاطفة الشعرية الناتجة من تداخل الوظائف المكانية سوى نار ذاتية تحرك أبنية المقطع الشعري السابق و مجالاتها المترابطة في أوصال تلك البني و المجالاتات ذويان الضوء في

" الكريستال " رغم أن موقدها المتناج يقع في أسفل طبقات النص " ص ٢٤١ إذ من غير المعقول أن تستدل على رأي تنظري لتصدره حككم تطبيقي نقدي.

و في المقابل نجد علوي الهاشمي حين يناقش الفصل الخاص عن العاطفة كطاقة الشعر فإنه يقسم العاطفة الشعرية إلى ثلاث مراحل تطورية تمر بها العاطفة لتصل إلى ثلث ذروتها هذه المراحل هي مرحلة العاطفة المؤقتة أو المباشرة التي لا تصنع الشعر، مرحلة العاطفة الجياشة المختزلة أو الانفعال و هي ركيزة الشعر و جمرته المشتعلة وأخيراً العاطفة المستقرة التي تحولت إلى بنية وجدانية أقرب إلى الثبات والبرود. ثم بعد ذلك يقدر الهاشمي " و لا غربة في ذلك إذا ما تذكرنا أن العاطفة هي جمرة الشعر و ناره الذاتية في جميع أوصاله، و المركز الحي الذي تتحرك و تدور على قطبه باقي الأبنية و سائر المجالات الشعرية " ص ٢٩٤

٥ - استراتيجية التصوير بين الواقعية و السريالية: تجربة الشاعر زاهر القافري نموذجاً:

كما سبق و اتبعنا في تعقي حقائق السرقه الأدبية في النص السابق نعد إلى ذات المنهج في رسم الجدول لإيراد شواهد على سبيل المثال لا الحصر لعقد و توضيح المقاربات بين النصين.

وللتفصيل أكثر فإن المقال الثاني الذي تناول فيه محسن الكندي تجربة زاهر القافري الشعرية باللفظ يعد محاولة مكشوفة للسرقه الأدبية إذ أنه لم يعد إلى القص و اللصق الذي عهد إليه في المقال الأول ولطه استسهل الصليح فكانت محاولته مكشوفة منذ السطر الأول في المقال.

١ - إذ يقدّم فيه مبررات ثلاثاً لاستخدامه مصطلح " استراتيجية "، يقول

" أولها أن (الاستراتيجية) أكثر تلاؤماً مع مرحلة القصيدة الأجدد... ثانياً أن (الاستراتيجية) أكثر دقة في التعبير عن غليظة الإبداع بوصفه تجريدياً يحكمه قانون الحركة و الديناميكية و التغير المطرد، لا قانون الحركة (الاستاتيكية) أو السكون المنعزل. ثالثاً أن مصطلح (الاستراتيجية) يمثل عصارة الجهود الفلسفية و الفكرية

و الثقافية العامة و الاجتماعية " ص ٢٦٠، في حين يفتتح علوي الهاشمي الفصل الثاني بتوضيح الخصائص التي يتميز بها مصطلح (التخييل) والتي دفعت إلى إشار استخدامه على مشقاته كالخيال و الخيلة و التخييل، يقول محدداً هذه الخصائص في ثلاث. ١- أنه أكثر تلاؤماً مع إطار المرحلة التي ندرسها، و صفة (المعاصرة) ٢- أنه أكثر دقة في التعبير عن غليظة الإبداع باعتبارها (تجربة) يحكمها قانون الحركة و التغير و التطور، لا السكون و الثبات و حدهما. ٣- أن مصطلح (التخييل) يمثل خلاصة الجهود الفلسفية و الأدبية النقدية بهذا الفكر العربي في مساره التراشي الطويل " ص ٢٥٠.

فما الجديد الذي أضافه محسن الكندي سوى أن استبدل مصطلح (التخييل) بمصطلح (الاستراتيجية) و اختبر قدرته اللغوية في استخدام مفردات (الديناميكية) (الاستاتيكية) و حشرها في التركيب دون وجود مقاصد من استحضارها و دون أن تضيف إلى المعنى أي جديد.

٢ - في الفقرة الثانية بالتصديد ي طرح محسن الكندي قضية العلاقة الحميمة بين الصورة و (استراتيجيتها) على حد قوله أن هذه الاستراتيجية هي الحركة للصورة و هي المكونة لعناصرها كونياً يمكن استقراؤها من ذلك الالتفات المحدث نحو عناصر الواقع حيث التجريد و التغير و التغير... إلخ. و على الرغم من القول السابق ب طرح العلاقة بين الصورة و ما تسمى باستراتيجيتها و التي تعني دلالية - على حد ما - بالركبتين في الهاشمي بأنها تعني " فن القيادة بأجمعها " إلا أنه اكتفى بهذا المعنى دون أن يكلف نفسه بيان مفهومه بالنسبة للصورة كآلية إبداع و تتكثف فني للقصيدة ككل و ليس لقصيدة النثر فحسب. إضافة إلى ذلك لم يوضح كيفية قيادة الصورة و التحكم بها و فوق ذلك هل هناك من مصطلح نقدي أو فني شعري وأدبي يصف بـ " استراتيجية الصورة " ؟ و هل أراد به آلية إبداع الصورة أو طريقة استخدام الصورة أو أنه قصد به أن هناك قانوناً يتحكم في الصورة الشعرية و ما على الشاعر إلا أن يلتزم به مطراً بذلك قصيدته و الصور الشعرية فيها

نص علي الماشي (صفحة-قراءة-سطر)	نص محسن الكندي (صفحة-عمود-قراءة-سطر)
"وبني هذا كله نقيب صورة يتحولها إلى موضوع شعري، ثم إلى معنوي شعري، ثم إلى شكل شعري، حيث لا يبق من الصورة الواقعية إلا خلاصتها وجوهرها الكامن تحت كلفها العرضي. إذن صورة الواقع بمسدا للمعنى تتحول إلى صورة شعرية بمسك طائفة التخييل التي لا تسنها وامتزجت بها وكشمت عنها، يصرها في عدد من مستويات التحويل والنقيب التي تسم عبر كيان الشاعر نفسه فكراً وعاطفياً ولغوياً واجتماعياً وبلاغياً". ص. ٢٠٧ / ٢٠٨	"أما تزييف الواقع، وتعمل منه شيئاً مبتلياً بيقظة غير محسوس، تدفعها في ذلك قوة الحاسة الباطنية التي تسترجع للماضي والحاضر معاً. ومن هذا المفهوم وحده تدخل الصورة في كيان الاسترجعية وتحول بذلك إلى موضوع الشعر رأي معنوي، وتخرج به امتزاجاً كبيراً، بحيث لا يبقى من الموضوعات والتفاصيل تلك وجوهرها الأصل. إذن صورة الواقع بمسدا للمعنى تتحول إلى صورة شعرية، حيث ما على الشاعر الجديد سوى التفاضلها وسحبها في كيان ذاته الشاعرية ليخرج بها قصيدة تربية عملة هذه الرؤية". ص. ٢٦٠ / ٢٦١
"من هنا يعني تلقيب الواقع كشفاً له بتعميق حضوره وعلوه تزييفه تحقياً طوره، فيصير الوهم بذلك أكثر حقيقة من الواقع، والياب أهد حضوراً والحلم أكثر شقاً وأعمق وجوداً واتلاء". ص. ٢٠٨ / ٢٠٩	"من هنا فإن تلقيب الواقع ومغايرته في هذه القصيدة الشعرية يعني كشفاً بتعميق حضورها، وعلوه تزييفه تحقياً طوره (٣) فيصير الوهم بذلك أكثر حقيقة من الواقع، والياب أهد حضوراً. وذلك فيما تفرعه القصيدة من حقائق مغلقة ومعقدة". ص. ٢٦٠ / ٢٦١
"إن آلي الإبداع، كما يوضحها الشكل الدائري التخطيطي، لا تقتصر على حيز صمد، بل تشمل على جميع أقسام الدائرة من تزيير وتعبير وتصور وتزوير مما يكتسب غولية فعل التخييل ولقدرة على النمو والحركة والتمسج في النص الشعري معرواً من حركة الذات الشاعرية أصدق تعبير غير أنه لا يمتسي أن نعمل عن حقيقة عامة هي أن مراحل التطور في التصارب الشعرية الخاصة والعامة". ص. ٢١٠ / ٢١١	"لقد كانت آلية التشخيص -كما يوضحها الشكل الدائري التخطيطي السابق- قدرات الذات الشاعرة، وجعلتها أكثر قدرة على النمو والحركة معاً والتمسج في النص الشعري، وهذه هي قمة مراحل التطور في التصارب الشعرية الخاصة والعامة". ص. ٢١٢ / ٢١٣
"ولقد الاستعارة تعبيراً عن فعالية الحركة الخيالية المخترنة في مظهر التشبيه، فهو لا يدمو ويصنع وتدخل أطرافه وتشابك علاقته إلا بواسطة الاستعارة التي هي مظهر معطور عن التشبيه، نظراً لما تفره في النص من صور متخيلة لا توجد خارجاً. للاستعارة كما يقول المالد الإكليري س. بورتون "تتميز متميزاً وتدمجها بطريقة لا تنسج في حرارة الخيال المستمرة، وهي تعمل بسرعة شديدة بحيث أملاً كثيراً ما يتم تفسيرها في كلمة واحدة، والاتطاع الحسي الذي تغلق بأن في المرة الثانية بعد الانعادات المتعاقبة والفكرة التي شأنا أن تتر" ص. ٢١٥ / ٢١٦	أن الاستعارة "لقد تعبيراً عن فعالية الحركة الخيالية المخترنة في مظهر التشبيه، فهو لا يدمو ويصنع وتدخل أطرافه وتشابك علاقته إلا بواسطة الاستعارة التي هي مظهر معطور عن التشبيه، نظراً لما تفره في النص من صور متخيلة لا توجد خارجاً". ص. ٢١٢ / ٢١٣
لأن الصورة واقع مكتمل وجسد حي يدل على وجود الروح فيه، ويؤكد تضج حركة الحياة داخله، ويح عن فعالية الخيال المتكافئة والمتلازمة مع حركة الذات والمعنى، ويحييها المتعاقبة المتعاقبة على مصعد المتعاقبة والفكر". ص. ٢١٥ / ٢١٦	"أما واقع مكتمل، وجسد حي يدل على وجود الروح فيه، ويؤكد تضج حركة الحياة داخله، حياة رما اكتسبت حيالاً من تلامس حيال ذاته مع معادها على أقل تغلب على صعيد المتعاقبة والفكر". ص. ٢١٣ / ٢١٤
"لفنصر التشبيه من مشبه ومشبه به وأداة تشبيه ووجه شبه متكاملة في البين المذكورين، مما يعبر عن رغبة لدى الذات في الإحاطة بجميع معطيات الصورة الفنية وجعل المدخل المتكامل للتأرجح وتجسده له (أبواب للفتنة / أسرار) كقصر النور في السماء حين غامه". ص. ٢١٧ / ٢١٨	"كما أن الصور فيها حكم، لفنصر التشبيه من مشبه به ووجه شبه متكاملة مما يعبر عن رغبة لدى الذات في الإحاطة بجميع معطيات الصورة الفنية وجعل المدخل المتكامل للتأرجح وتجسده له (أبواب للفتنة / أسرار) الأبدية / بيت، الأ / رشف". ص. ٢١٤ / ٢١٥

جول (٢) يوضح شواهد على سبيل المثال لا الحصر لدى الطابق بين نص محسن الكندي وعلي الماشي.

وتقسيماتها الجزئية والكلية كما يقيمها النقد الحديث. أو كما أطرها النقد من خلال استناده على تقسيمات داخلية تحدد ملمح الصورة ما إذا كانت تُنسب إلى كناية أو تشبيه أو استعارة. إكمالاً لما تقدم، يضيف محسن الكندي مشيراً إلى التجريد والتقرير والتعبير: " وكلها أجزاء مهمة تغذي التصوير، وتدفع به نحو مفهومه الخاص الكامن في نقل الواقع المعاني من مستوى المعالجة الخارجية المحايدة إلى مستوى المعالجة الداخلية الخاصة والمنفصلة (٢)، أي بنقل خصائص الواقع من معطى إلى تجربة، ومن رؤية إلى رؤيا، ومن واقع إلى حلم، ومن حقيقة إلى وهم...". ص ٢٦٠.

وفي سياق تعريف مصطلح (التخييل) كما يرمى إليه الهاشمي في دراسته يقول: " يمكن القول أن (التخييل) يعني نقل الواقع المعاني من مستوى المعالجة الخارجية المحايدة إلى مستوى المعالجة الداخلية الخاصة والمنفصلة (يدون مرجع). أي بنقل خصائص الواقع من معطى إلى تجربة، ومن رؤية إلى رؤيا، ومن واقع إلى حلم، ومن حقيقة إلى وهم". ص ٢٠٧.

والملاحظ أن محسن الكندي في الفقرة السابقة أراد البرهنة على ما يطرح من قول ليؤكد أحقيته في التدليل بمرجع جابر عصفور، الصورة الفنية، ط٢، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢٨٥، وفي المقابل الموضع الذي استخدمه فيه محسن رقم هامشي (٢) مهيلاً القاريء إلى كتاب جابر عصفور لم يعد إليه علوي الهاشمي في نفس الموضع وإنما استشهد بفترة مقطوعة من نفس المرجع ونفس رقم الصفحة وبيانات التوثيق الذي أثبتتها محسن الكندي إلى درجة تصل إلى التشكيك في ذمة الدراسة المتأخرة خاصة وإن الفقرة المقطوعة في دراسة الهاشمي بعيدة كل البعد عن الفكرة القائمة عليها دراسة الكندي إذ لم تهتم بالتخييل، بدليل أن فقرة جابر عصفور تقول: " والتخييل طريقة خاصة في مخاطبة المخيلة، تعتمد أن ترسم فيها صوراً ذهنية ذات خصائص حسية... من جانب آخر، التأويل الذي لجأ إليه محسن الكندي بعد إحالته لرجع جابر عصفور لم يكن تأويله الشخصي

وإنما كان إكمالاً لكلام علوي الهاشمي وتفسيره لمفهوم التخييل.

٣- وفي الفقرة الرابعة من مقال محسن الكندي يشير " من هنا فإن تعقيب الواقع مقابله في هذه القصيدة النثرية يعني كسفاً بتعميق حضورها، ويقدو تزييفه تحقيقاً لجورها (٢) فيصير الوهم بذلك أكثر حقيقة من الواقع، والغياب أشد حضوراً، وذلك فيما تفرغه القصيدة من حقائق معلنة ومغلقة". ص ٢٦٠.

في الحقيقة أن المقطع الذي أشار إليه محسن الكندي باعتباره استشهداً من كتاب علي البطال، الصورة في الشعر العربي (بيروت: دار الاندلس، ١٩٨٢، ط٢) ص ١٣٦ لم يزد على كونه كلام علوي الهاشمي والدليل المقطع السابق له والتطابق التام بين النصين إلا من بعض الزيادات والتغيرات التي اقتضتها دراسة محسن الكندي في استبدال مفردات التخييل بمفردات الاستراتيجية في أحيان ومفردات القصيدة النثرية أو الجديدة في أحيان أخرى.

٤- في الوقت الذي استدعت الدراسة من محسن الكندي التركيز على تجربة زاهر الغافري ولم يكن له بد منها لأنه لم يجد ما يقاربه أو يتطابق معها في دراسة علوي الهاشمي فإن المنفذ الوحيد الذي لجأ إليه كان الجدول الإحصائي الذي اعتاد عليه محسن الكندي في كل ما يقدمه من دراسات، وكان آية دراسة نقدية لا بد أن تقوم على المنهج الإحصائي المتفرع إلى خانات ترص فيها العبارات والجمال الشعرية التي تكثر فيها النزاهة البلاغية التي تخصص فيها اعتماداً على المنهج البلاغي القديم في تقسيم الصور الشعرية والأخيلة إلى تشبيه - كناية - استعارة ومن ثم توزع كل صيغة بلاغية بحسب انتماؤها إلى تشخيص - تجسيم - مفارقة وهكذا مستسهلاً هذه التوزيعات وكافياً نفسه شقة الدراسة النقدية التقليدية والوصفية للغة والصور والأخيلة من خلال التراكيب اللغوية وبناء الجمل والعلاقات بين الجمل والمفردات ومن ثم البنيى الدلالية والمجمعية والصوتية للمفردات والدلالة السياقية التي تطلبها المفردة في ارتباطها

بالمفردة التي تليها أو التي سبقتها في تركيب لغوي محدد والتحامها في النص الشعري الذي شكل الصورة الشعرية التي أراد الشاعر إيصالها في القصيدة بغض النظر عما إذا كانت هذه القصيدة تنضوي تحت إطار القصيدة العسوية أو التفعيلة أو القصيدة الحرة (النثرية). والحقيقة تقال هنا أنه على الرغم من تفكك الدراسة وعدم وجود روابط منطقية في تسلسل الجمل والفقرات. إضافة إلى أنه لولا الجدول الإحصائي وحشره بنصوص شعرية من دواوين زاهر الغافري والاستخلاصات التي حاول فيها تفكيك ما قدمه في الجدول ما أضافت الدراسة من جديد يذكر في مجال الدراسات النقدية. ولو حاول أحد القراء المتخصصين في الموضوع إزالة اسم (زاهر الغافري) واستبداله باسم آخر لأي شاعر قديم أو معاصر أو حديث بالمقاييس الزمنية للتقسيمات - لما أحدث إخلالاً في المعنى العام للدراسة ولجأت الدراسة من كل الجوانب، بما الأحكام عامة ومكررة على مسار تاريخ النقد الأدبي. فحين يقول محسن الكندي مقيداً مستوى الصورة الشعرية لدى زاهر الغافري " اكتسبت الصورة عند زاهر الغافري وبخاصة في قصائده المبكرة بعداً واقعياً مستوحى من قناعاتها، بأنها أكثر تجسماً للواقع، وبأنها أكثر امتزاجاً بالأحاسيس مقيماً ينبض بها قلبه، وتقيض بها روحه و قد تشكلت تلك الصور الواقعية على نحو أكسبها قيمة تعبيرية وجاءت على نحو معتاد و متعارف" ص ٢٦١.

يتضح مما سبق أنه ليس من جديد أضافه محسن الكندي في تقييمه مستوى الصورة الشعرية لدى الغافري، إذ لم يرضح بالأمل كيف اكتسبت الصورة عنده بعداً واقعياً وكيف جسدت الصورة معانيه للواقع... ثم كيف تشكلت الصورة الواقعية في شعره ودرجة اكتمالها ذلك التشكيل قيمة تعبيرية؟؟ وهل يستقير المعنى المطروح في هذا الحكم العام ما لو استبدل اسم زاهر الغافري باسم آخر ولنقل على سبيل المثال " ناهم العلوي أو محمد الحارثي أو عبدالله الحارثي" ناهم كإحدى شعراء القصيدة الحرة في عمان، يتسحب القول ذاته على بقية الاستخلاصات

التي توصل إليها محسن الكندي من الجدول،
 هـ- زد على ما تقدم أن محسن الكندي غلب
 عن بآله أن زاهر الغافري قد سبق وأصدر
 مجموعة شعرية سابقة للمجموعتين
 الشعريتين محدداً الأولى بـ (الصمت يأتي
 للاعتراف- ١٩٩١) والثانية (عزلة تقيض عن
 الليل- ١٩٩٢). وفي ذلك خطأ معرّي إذ أن أول
 ديوان أصدره زاهر الغافري كان عبارة عن
 كراسة شعرية بعنوان (أغلاف بيضاء-
 الصادر عن باريس- ١٩٨٤ بدون اسم ناشر)
 وهو الديوان الذي يمد تراثاً حقيقياً
 للسريالية إذا كان في إطار الحديث الصوري
 الشعرية بين السريالية والواقعية في شعر
 الغافري.

٦- في سياق الحديث عن حيز التشخيص
 كأداة تصويرية اعتمدها الغافري للدلالة على
 وجود الذات الشاعرة لديه - على حد قول
 محسن الكندي - وإن كان ما يقصده الدارس
 في حضور الذات الشاعرة - في حيز التشخيص
 غير واضح وأصح وإن أضاف أن معنى
 التشخيص هو أن يسبح الشاعر الصفات
 المادية والجسدية على الروح والفكرة واستدل
 على ذلك بشرح توضيحي على كيفية إضفاء
 دلالة (الدمعة- الخد- النوم) كمصنفات للذات
 على مسميات مثل (الأنهار- الثمرة- الأرض).
 ولم يؤد الشكل الدائري التخطيطي -
 على حد تسميته التي ستكتشف حقيقة
 لاحقاً- الدور التشخيصي الذي قصد إليه
 الكندي في حين أنه كان بإمكانه أن يعمد
 إلى التمثيل الوصفي الوظيفي للتركيب
 اللغوي والدلالي الذي يتضمنه النص
 مبرزاً بذلك الصفات الجسدية المادية و
 مدى دلالتها على الصفات الروحية
 الفكرية.

فمثلاً حين نأتي إلى المقطع الذي استشهد
 به محسن الكندي على توظيف التشخيص
 كأداة للتصوير الشعري و رسم صورة
 شعرية كاملة للنص
 (عندما لا تسقط الدمعة على خد الأفق
 كما تسقط الثمرة على الأرض

هل تعود هذه الليلة أيضاً
 كما تعود الأنهار القديمة من نومها
 الشاعر) (١٠)

(مع ملاحظة أنه أغفل الصفة المضافة إلى
 النوم مع أهمية إلحاق الصفة بالموصوف لما لها
 من دلالة في تأكيد المعنى المقصود من النص).
 فالصورة الشعرية تصف لحظة سقوط
 ودلالة لفظة (السقوط) تشير إلى الانفصال عن
 عنصر الحياة وبذلك تتحول المادة أو الشيء
 الذي حدث له السقوط والانفصال من شيء له
 صفة الحياة إلى شيء بلا حياة ولا روح، وهكذا
 ينسحب القول على الدمعة التي تسقط من العين
 مصدر الحياة لها و سقوط الدمعة في الغالب
 يكون لفقدان عزيز ولعلني ألهب النفس حزناً و
 مرارة، فالتشخيص هنا يكون للدمعة التي
 سقطت من العين التي يمشأها الروح للجسد و
 الدمعة في سقوطها يتلقفها الخد وبالتحديد خد
 الأفق (إضافة الخد إلى الأفق) يوحي بالاتساع
 والرحابة والحياة ويتأكد هنا أن الدمعة التي
 انفصلت عن مصدر الحياة فيها وهي العين أن
 تموت حين تسقط بل تتلقفها حياة أخرى أكثر
 سعة ورحابة ونضارة تكمن في خد الأفق. هذه
 الصورة الشعرية المليئة بالحيوية وتشخيص
 الدمعة بإضفاء الحياة والروح على الأفق
 الجامد المجرد لها ما يقابلها من صورة سقوط
 الثمرة على الأرض. إذ سقوط الثمرة يدل على
 نضجها ونضارتها التي بسببها انفصلت
 الثمرة عن مصدر الحياة وهي الشجرة
 لتتلقفها الأرض الأكثر سعة ورحابة من
 الشجرة، ففقدان الحياة من مصدر يعوضه
 مصدر آخر.

إضافة إلى ما احتوته الصورة السابقة من
 إضفاء التشخيص على صفات المادة والجسد،
 تؤكد الصورة التالية (كما تعود الأنهار
 القديمة من نومها الشاعر) على أهمية إلحاق
 الموصوف بالصفة لتأكيد دلالة معينة يبتغيها
 الشاعر. فبالشاعر يتساءل مستنكراً عودة
 المخاطب (يفتح التام) ما إذا تشبه عودة الأنهار
 الناشئة من نومها الشاعر. والمتعابر عليه أن
 الأنهار إذا شاخت وقدمت وهذا ينسحب على
 جميع الأشياء التي تتصف بالشيوخوخة

والقدم، ضعف مستوى جريانها وكأنها ناشئة
 نوماً فأرغاً لا صحة فيه. وبذلك تتأكد صفة
 الشيوخوخة والكسل بإلحاق صفة الشاعر على
 النوم الذي هو الأساس كسول وخمول.
 فصورة العودة في (هل تعود الليلة أيضاً كما
 تعود) فيها تأكيد على دلالة الخمول
 والكبر في السن الذي يعترى الإنسان مثلاً
 يعترى الأنهار كذلك لاشترك في صفة الحياة
 وجريان العمر.

خلاصة القول من خلال تحليل المقطع
 السابق يتضح أن ما أراده الشاعر هو عكس ما
 سبق من تحليل إذ الوجود و فقدان الحياة كلية
 يتم من خلال عدم سقوط الدمعة - غياب
 مشاعر العزن والمرارة أو الإحاسيس كلية-
 فالدمعة لا تسقط هذا أولاً. ثانياً بعدم سقوط
 الدمعة على خد الأفق تتعبد معها رحابة الأفق
 ونضارة الخد إذ ليس ما يسقي الخد نضارة
 وحيوية وهكذا بالنسبة لجريان الأنهار
 القديمة التي تشبه الصعو الكسول.

٧- لو أن محسن الكندي عمد إلى تحليل
 النص متلافياً عبارات التي تشير إلى الشكل
 التوضيحي الذي رسم فيه العلاقة بين
 الأنهار- الدمعة- الثمرة- الخد، لما اضطر إلى
 إحماء تحليل علوي بالهامشي لمعنى التخييل
 كآلية إبداع في التجربة الشعرية. إذ في قول
 الكندي مدلاً على استخدامه الشكل التخطيطي
 * لقد شكلت آلية التشخيص- كما يوضحها
 الشكل الدائري التخطيطي السابق- قدرات
 الذات الشاعرة، وجعلتها أكثر قدرة على النمو
 والحركة ممّا و التموج في النص الشعري،
 وهذه هي قمة مراحل التطور في التجارب
 الشعرية الخاصة والعامة * ص. ٢٦٢ .

في حين يقرر علوي الهامشي تلك الآلية
 بقوله: * أن آلية الإبداع، كما يوضحها شكل
 الدائرة التخطيطي، لا تقتصر على حيز محدد،
 بل تشمل على جميع أقسام الدائرة من تقرير
 وتعبير و تصوير و ترميز مما يعكس شمولية
 فعل التخييل و قدرته على النمو والحركة
 والتموج في النص الشعري معبراً عن حركة
 الذات الشاعرة أصدق تعبير غير أنه لا ينبغي
 أن ننفل عن حقيقة هامة هي أن مراحل التطور

في التجارب الشعرية الخاصة والعامة...^٨

ص ٢١٠

٨- و في نفس الصفحة يستكمل محسن الكندي نقده لآلية التشخيص التي اعتمدها زاهر الغافري كور إيشاسي للإستراتيجية التصوير. " من خلال ما بثته من روح حية تدب في جسد الطبيعة المركبة بكافة أجزائها الحية و الميتة الديناميكية / الاستاتيكية فإنها من جانب آخر بقيت محصورة في إطار التشبيهات المكثفة والاستعارات الجزئية المقتضية، إضافة إلى كونها مطابقة بين الروح الإنسانية و جسد الطبيعة دون أدنى تفاعل بين العلوي و المبنى..." ص ٢١٣.

في الوقت الذي يستكمل علوي الهاشمي الفصل الخاص بالتخييل ومقدماً لعنوان فرعي (التشخيص و مظاهره المتطورة) قائلاً : " تعتبر الصور الجزئية و الاستعارات المتناثرة المقدمات الأولى لتشخيص الطبيعة، باعتبار أنها مسورة مركبة من طرفين أولهما طبيعي (من عناصر الطبيعة) و الثاني بشري (من مكونات النفس البشرية)، مما جعل قيساً من روح الإنسان يدب في جسد الطبيعة فيحاول تشخيصها و بعث الحياة البشرية فيها بأضواء حركة الذات الطبيعية عليها و أنستجها. إلا أن معظم تلك الصور المركبة بقيت في إطار الاستعارات الجزئية المقتضية، إضافة إلى كونها مطابقة بين الروح الإنسانية و جسد الطبيعة، و إظهاراً للمعنى المجرد بالمحسوس من العناصر الطبيعية، دون أدنى تفاعل بين المعنى و المبنى ". ص ٢٤٥

٩- و يستنتج محسن الكندي نص الغافري التالي:
تقف كالأنثام
باحثين ربها عن الأنهار
عن الطين، و عن سلم المغارة
عن طفرلنا التي
أعرناها للخريف (١١)

يقول الكندي معلقاً على استخدام الخيال الجامع في النص السابق - على الرغم من أنني لا أرى خيلاً جامعاً يقفز في نص الغافري للدرجة

التي يثير النص غموضاً و لبساً في فهمه. עודاً على تعليق الكندي يقول " قفز الخيال الجامع للشاعر هنا دون أي تفكير وهو انفلات أوقعه في مغبة إيجاد العلاقة بين المبنى و المعنى، بين الأنهار و الطين، بين الطفولة و الخريف، بين الأنهار و الطين و تلك إشكالية ربما دوافعها كلاسيكية و رومانسية بعيدة... فهنا الصور جميلة و رائعة و الشاعر يتدخل في صياغة الطبيعة " ص ٢٦٢.

و إذا أدركنا حقيقة و مرجعية ما يقوله محسن الكندي في تفسيره للعلاقة بين قفز الخيال الجامع و التي أدت بالشاعر إلى الوقوع في مغبة العلاقة بين المعنى و المبنى و التي في النهاية يقرر أنها إشكالية نشأت من الدوافع الكلاسيكية و الرومانسية تأثر الغافري بها في شعره ندرك حينها الأروابط تصل بين كلام محسن الكندي سوى أنه قرر في نقده لتجربة زاهر الغافري ما قرره علوي الهاشمي لتجربة الشاعر البحريني إبراهيم العريض، و إلا ما مقياس تقييمه لصور شعرية بأنها جميلة و رائعة و هل هذا يعد نقداً للصورة الشعرية؟؟

وإذا رجعنا إلى تفسير علوي لتجربة العريض في استناده على الصور الجزئية والاستعارات ندرك حينها أنها تتسلسل بطريقة منطقية مترابطة و ليست عملية قص ولصق إذ يقول الهاشمي " و يعتبر الشاعر إبراهيم العريض أول من أكد هذه الظاهرة الفنية في إطار شعر البحرين المعاصر، و أكثر من ألح عليها وظفها في شعره واستثمرها إلى حد الإسراف والمبالغة... ويمثل قفز الخيال الجامع النقطة دون أي تفكير في العودة إلى أرض الواقع، فالشاعر (الإنسان) هنا يتدخل في صياغة الطبيعة و خلقها. " ص ٢٤٥.

١٠- في القسم الذي أفرده الكندي لدراسة التجميع بين التشبيه والاستعارة في تجربة زاهر الغافري يؤكد أن التجميع يبرز في شعر الغافري بوسائل كثيرة لا تترك هامشاً لها نظراً لاعتماده على أداة التشبيه البلاغية - على حد قوله- و التي تحده في ذلك استخدام الاستعارة. ثم يعرف الكندي الاستعارة بقوله

أن الاستعارة " تعد تعبيراً عن فعالية الحركة الخيالية المختزنة في مظهر التشبيه، فهو لا ينمو و يتسع و تتداخل أطرافه و تتشابه علاقاته إلا بواسطة الاستعارة التي هي مظهر متطور عن التشبيه، فلما كثرت في ذهن من صور متخيلة لا توجد خارجها " ص ٢٦٢.

وتعريف الاستعارة الذي أرجعه الكندي إلى كتاب (التصوير و ألوان المجاز) تأليف بورتون و ترجمة محمد حسن عيادله و الصادر عن مجلة البيان - الكويت- عدد ١٩١، فبراير ١٩٨٢ إنما هو مأخوذ من المرجع الذي أشار إليه الكندي وإنما من كلام وتعريف نصاً مؤيداً فيه فكرته المطروحة، للتجسيد ومظاهره المتطورة. أما المرجع الذي استند عليه الكندي فهو نفس المرجع و البيانات التوثيقية التي اقتطف منها علوي الهاشمي نصاً مؤيداً فيه فكرته المطروحة، وبدلاً من أن يقتطف الكندي نفس المقولة لبورتون -و التي ليس لها علاقة باستراتيجية التصوير أكثر من كونها متصلة بتعريف الاستعارة - اعتمد الكندي على المرجع نفسه و البيانات ذاتها، إضافة إلى أنه لو رجع أحد القراء إلى نفس المرجع ونفس الطبعة الصفحة المنشورة في مجلة البيان الكويتية لما وجد ما دلل على الكندي إذ أنه ما دلل عليه لا يعدو على كونه كلام علوي الهاشمي كما يوضحه الجدول (٢) والذي يرجع فيه علوي الغافري إلى (التصوير و ألوان المجاز) تأليف بورتون و ترجمة محمد حسن عيادله و الصادر عن مجلة البيان - الكويت- عدد ١٩١، فبراير ١٩٨٢ - بدون ذكر المصدر.

والأصعب من ذلك أن كلام بورتون المذكور في النص المقتبس و الوارد في دراسة علوي الهاشمي يأتي به محسن الكندي وكأنه كلامه هو في تحليله لقطع شعري لزاهر الغافري فحين يقول معقباً " لقد صاغت الاستعارة عناصرها من جديد صياغة مختلفة عن ذي قبل، مستندة على حرارة خيال ذات الشاعر ومرتكزة على كلمة واحدة أعطت كل هذا الانطباع..." ص ٢٦٣، وفي ختام الجزء الخاص بالتجميع يرد

الكندي أن اللغة في تجربة زاهر الغافري سهلة تبني على مفاتيح الأفعال كما بالنسبة للفعل المضارع والمضارع (نسا) - وزن أن يفسر جوانب السهولة في اعتماد شاعر ما في تجربته الشعرية على الأفعال المضارعة والمضارع وما هو سر السهولة في الاستناد على مثل هذه لغة. و يضيف قائلاً: كما أن التصوير فيها محكم ، فنحاصر التشبيه من مشبه ومشبه به ووجه التشبيه متكتمة مما يعبر عن رغبة لدى الذات في الإحاطة بجميع معطيات الصورة الفنية وجعل الباطل انعكاساً للخارج وتجسيدا له (الأبواب المغلقة / أسرار) الأبدية / بيت ١٠ - الألم / ريشة " ص. ٢٦٤ .

مع ملاحظة أن لا وجود لعلاقة تربط بين سهولة اللغة لدى الشاعر لاستخدامه الأفعال للمضارعة والمضارع وبين إحكام عملية التصوير الشعري في وجود جوانب التشبيه من مشبه وأداة ووجه شبه. إضافة إلى أن الكندي لم يحدد من خلال تحليله لنص الغافري أين موضع الصورة الشعرية التي اكتملت فيها عناصر التشبيه بمعنى أين المشبه والشبه به ووجه التشبيه وأداة التشبيه متكاملا عند علوي الهاشمي. خاصة إذا ما لاحظنا الغياب الحقيقي لأداة التشبيه من النص الوارد لزاهر الغافري والذي يعن النظر في تجربة علوي الهاشمي يدرك أن التناص والتماهي بلغ مداه وأقصاه إذ يقرر الهاشمي في تعليقه على بيت شعري للوالت الذي فيه يصف المعربة ويشبهها بالقرم والذي يقول فيه ابوالثي.

جاءتك تسبح في الخيال كأنها
نمر آثار الكون حين تمامه.

وقوله كذلك.

والشمس تغرب للمغيب كأنها
نيزار تبر في غدير هادي.

ثم يعقب الهاشمي على الصورة الشعرية واكتمال عناصرها في البيتين قائلاً : " فنحاصر التشبيه من مشبه ومشبه به وأداة تشبيه لوجه شبه متكتمة في البيتين المذكورين، مما يعبر عن رغبة لدى الذات في الإحاطة بجميع معطيات الصورة الفنية وجعل الباطل انعكاساً

للخارج وتجسيدا له (الزرة المخيلة كالقمر المنور في السماء حين تمامه) ص ٢١٧ .

٦- الخلاصة :

بعد توضيح درجات التشابه والتطابق في الجدولين رقمي (١) و (٢) بين المصنفين المنشورين لحسن الكندي والدراسة الأكاديمية لعلوي الهاشمي يتبين أن منهج الكندي الذي اتبعه في نقد التجربة الشعرية لكل من سماء عيسى وزاهر الغافري لم يكن منهجاً نقدياً وإنما منهجاً نقلياً. الأمر الذي يستدعي دائماً الوقوف اللطاني على أية تجربة نقدية أكاديمية. إذ أن الفسارح بين نقد المحترف والمتقرب والمبدع يصب في قالب تنوع الإبداع والانطبائية في حين أن النقد الأكاديمي هو المحاسب والمطالب بأن يكون قائماً على بنیان صلب من المعرفة التراكمية والإطلاع الفكري النواهي لا على نقل مطالب يصب النصوص الشعرية في قوالب جاهزة ومصطلحات غير محددة وفقرات وعبارات قد تصلح إذا قرأنا استخدامها لوصف أي تجربة شعرية. إن المهتمين بحركة الشارع الثقافي في عمان وكذلك الأكاديميين ذوي الصلة ينضخ هذا الشارع في قناعاته وقضاياه ومطالبه وأطروحاته يعتقدون " بعض " الأكلام على جيل الجامعة من الأكاديميين في تقديم خطابات معرفية متنوعة في الأدب والنقد، واللغة، والصحافة، المسرح، والآثار، وقضايا الاجتماع والمجتمع وغيرها من الخطابات المعرفية. ولعلني لا أجاوب الصواب إذا قلت أن الجميع في عمان من أكاديميين ومثقفين ومهتمين - وحتى الحاليين منهم- يدركون أن التطور في الخطاب المعرفي لا يشار إليه فقط بترامك كسي يقدم قائمة يعناوين الدراسات والأبحاث والكتب لكنه تطور حقيقي على مستوى الأداء والحدود والتأثير حتى وإن كان هذا التأثير بالصلمت والمتابعة فقط. لقد عبر بعض المهتمين عن دهشهم واستعجابهم عندما طرحت عليهم هذه القضية التي أطرحتها عليهم اليوم وكان السؤال المكرر هل أنت متأكدة؟ فأردت بكل أسف نعم وأتأ أول المصنوعين، وعندها يتعمقون بعبارات عديدة عن الثقة، والأمانة،

والمسؤولية، وزخم معرفي حافل يمكننا الإحالة إليه والاستفادة منه ثم البناء عليه نقداً وتطويراً بتقديم إضافات جديدة ومستمرة. المسؤولية مشتركة يتقاسمها ويتحملها الجميع ولن نتقدم خطوة واحدة قبل أن نتحاسب بشكل واضح وصريح على ما نطلق عليه " تراكماً " معرفياً في أي مجال كان، وهو الشرط الأساسي - من وجهة نظري - في تقديم خصوصية معرفية والاطمئنان إلى أسس معرفية تتجاوز النقل واستسهال عملية إنتاج المعرفة.

الهوامش:

- ١- محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦، ط ٢)، ص. ١١٩-١٢٣.
- ٢- علوي الهاشمي، السكن المتحرر: دراسة في البنية والأسلوب / تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً. (الشارقة : منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٥، ط ١) ج ٣ (بنية المضمون) ص. ٨٢.
- ٣- Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism: History, Theory & Fiction. (London: Routledge, 1988), acknowledgements
- ٤- محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص. ١٢٣.
- ٥- Martin Gray, A Dictionary of Literary Terms. (London: York Press, (1992), p. 220.
- ٦- استند محسن الكندي في مقالته هذه على أجزاء مترجمة من كتاب علوي الهاشمي - السكن المتحرر - الجزء الثالث / إنشئة المضمون.
- ٧- استند محسن الكندي في المقالة الثانية على نفس المرجع في الفصل الثاني (التخييل) من الجزء الثاني من السكن المتحرر ص. ٢٠٥.
- ٨- انظر قاسم حداد، نقد الأمل - مكابدات الشخص بعد ذلك (بيروت: دار الكونز الأدبية، ١٩٩٨، ط ٢)، ص. ١٤٠ - سعدي يوسف: خطرات الكفر (سويدي: دار المدى، ١٩٩٧، ط ١) ص. ٢٢٩.
- ٩- علوي الهاشمي، شعراء البحر - المصنوعون: كشاف تحليلي لمسورين ١٩٨٥-١٩٢٥ (البحرين: الطبعة الشرقية، ١٩٨٨، ط ١) ص. ٥٧.
- ١٠- زاهر الغافري، الصمت يأتي للاعتراف (المنامة: منشورات الجبل، ١٩٩١، ص. ٩-٨.
- ١١- زاهر الغافري، عزلة تقيض عن الليل، ص. ٢٠.

الشعر العماني الحديث بين النقد والنقل

محسن الكندي *

أكرِبُ في الباحثة الزميلة شريفة اليعياشي اهتمامها بمقالاتي المنشورتين في مجلة "نزوى"، والتي حملتا العناوين التاليين:-

- 1- علاقة المكان بالهَمِّ الإبداعِي الشعري: تجربة سماء عيسى نموذجاً. (١)
- 2- استراتيجيّة "التصوير" بين الواقعية والسرّية: تجربة زاهر الخافري نموذجاً. (٢)

كما أثنى جهد الباحثة المتتبع لبعض مفردات وعناصر المقالين... وإن كنت أتمنى لو أن هذا الجهد استثمر في حوار بناء أو جهد خلاق يخدم أدبنا العربي في عُمان، خاصة وأننا باحثان لا نزال في بداية السَلَم.

والحقيقة أنني فوجئت بمقالة الزميلة الباحثة لاعتبارين هامين:-

الأول: أن المقالة فيها من اللبس والإبهام ما يستحق أن يكشف ويُرّال.

الثاني: أن لغة المقالة اتسمت بالبعدة وتوجيه أصابع الاتهام، إضافة إلى الزهو بالمكتشف، وإعلانه دون أدنى تهريث!! وهي في كل ذلك غير عابئة بروابط الزمالة الأكاديمية المشتركة.

وعلى ذلك فإنني ما كنت أتمنى أن نفتح النار على بعضنا البعض بمثل هذه الصورة المجانية المتعسفة، خاصة وأن بلادنا "عمان" تطلق علينا أكمالاً في البحث واستقصاء المعرفة، والغوص في كل ما هو عميق ومجد يخدم تراثها وإعلامها وحضارتها الثَلَدِيَّة.. وكان ينبغي للزميلة الباحثة أن تحسن الظن وأن تسعى إلى الاستيضاح بروح علمية بعيدة عن كل أشكال الاتهامات التي لا طائل من وراءها... وهنا اتساع عما كان يضرع الزميلة الباحثة لو أنها كتبت إلي مستفسرة قبل إطلاقها لتلك الأحكام!؟

وعلى كل حال - فإن مقالتي هذه ليست رداً على الزميلة الباحثة شريفة اليعياشي، وإنما توضيح لها وللآراء الكريم فيما حصل من لبس:-

4- أن المقالين السابقين المنشورتين في مجلة "نزوى" مقتطعتان من مشروع كتاب مكتمل، سعيته إلى نشر فصوله قبل

إصداره. وفي مقدمة هذا الكتاب أشرت إلى أن الاعتماد المباشر لمادته ومنهجه سوف تكون على ما قدمه استاذي الدكتور علوي الهاشمي من تجربة مصالحة في حقول الدراسات الشعرية التأسيسية في البحرين، وقد أوردت ذلك نصّاً على النحو التالي:- "إن كتابي هذا إن تحيد أفكاره من تجربة استاذي الدكتور علوي الهاشمي، فهي تتماهى معه وتتأثر به أيما تأثر... (٣)". وفي هذه المقدمة أيضاً ثمة إشارات جوهرية مباشرة إلى أعمال الدكتور علوي الهاشمي ومؤلفاته النقدية جاءت في سياق الحديث عن منهج الكتاب، أو الحديث عن مصادره ومراجعته نوردها كما يلي:-

"... وسوف تعتمد دراستي هذه في مرجعياتها الأساسية على ما قدمه الدكتور علوي الهاشمي في كتابه: "ما قالته النخلة للبحر: الشعر المعاصر في البحرين، والسكون المتحرك تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً". وسوف يرى القاري أن تكثر من أفكار كتابنا هذا مستقاة من هذين الكتابين ومن غيرها، فلقد شرع المؤلف بالنقد عليها، لذا لم يكن بوسعنا أن نقل دراستنا هذه بتوثيقات متكررة لهذه المصادر الهامة للدراسة، فقصصنا الإشارة إليها هنا وعقد مقارنة تبين وجه التشابه والاختلاف بين التجريبتين الشعريتين في عمان والبحرين، لما فيها من أواصر الوحدة وشوائج القرى على كافة المستويات الفكرية... (٤)"

أما في خاتمة الكتاب فالإشارة إلى جهود الدكتور علوي الهاشمي واضحة كنتيجة

وصل إليها الباحث، وفي ذلك يقول:-

" لا يطلب مني القاري - وأنا في بداية الطريق - أن أضيف جديداً إلى ما قدمه استاذي الدكتور علوي الهاشمي الذي أشبع شعراء التجربة الشعرية في البحرين بحثاً وتحليلاً وتوثيقاً بمثل أشباعه لتلاميذه درساً وفكراً ومنهجاً، بحيث غدا الاقتفاء به والسير على نهجه وسيلة لدراسة أية تجارب شعرية معاملة في منطقة الخليج والوطن العربي... (٥)"

وفي قائمة المصادر والمراجع التي يبلغ عددها ٨٢ مصدراً ومرجعاً، ترد أسماء كتب الدكتور علوي مؤلفة، ومن بينها الكتابان السابقان، إضافة إلى (ملازم) مخطوطة هي عصارة لتلمذة الباحث عل المؤلف في قاعة الدرس، وفي المنتديات والمؤتمرات والندوات الأدبية التي خلت بها المساحة الأدبية والثقافية في منطقة الخليج.

ومشروع الكتاب في مجمله العام قراءة أفقية عامة للتجربة الشعرية الحديثة في عُمان، وأسماء أعلامها، ومرجعياتها التي تتوضع ضمن مرجعية حضارية عمانية زاخرة، وذلك من خلال تتبع (الضاهرة) (الثيمات) المنفردة بها كل تجربة شعرية على حدة، مستلزمة في ذلك كثيراً من أشكال التشابه الموجودة في تجارب منطقة الخليج العربي وخاصة البحرين.

لقد عمد الباحث إلى تقديم ظواهر التجربة الشعرية في عُمان، والدفع بها إلى الصفحات ثلثاً وتوزيعاً لما للصاحفة من دور في سرعة نشر المعرفة، إضافة إلى أن التجربة والباحث معاً يحتاج كلاهما إلى آراء القاري، وإلى مزيد من التثبت في جمع أقصى ما يستطيع من مصادر التجربة، خاصة وأن الكثير منها مازال مخطوطاً تتوزعه الأدارج وخزائن الكتب والمكتبات الأملية.

ولعل هذا النهج الذي رسمه الباحث لكتابه، يبدو واضحاً من خلال الجدول التالي، الذي يوضح عناوين فصول كتابه وقد نشرت بعضها (مسئلة) منه، ويقتدر البعض الآخر (المنجز) بدوره من النشر. ولهذا كان من الطبيعي والمنطقي أن تسقط منه بعض من علامات التنصيص أو أسماء المراجع سهواً في ظل هذه الحالة المتباعدة في النشر.

٢- حظي مشروع هذا الكتاب منذ انتهاء كتابته والشروع في نشر فصوله عام

★ باحث من سلطنة عمان.

١٩٨٩ بإهتمام المثقفين والمبدعين في البحرين وعمان، ولم يتوان الدكتور علوي الهاشمي نفسه عن الإشارة إليه في معرض حديثه عن الأدب في منطقة الخليج العربية. فهو يقدم الشهادة التالية :-

" وكل ما يتناهاه هوان يجيء فيه أبناء عمان من الأدباء والنقاد والباحثين عن أدبهم ، فاهل مكتة عادية أدري بشعابها . ولعل ما نشره واندسى فيه الأخ محسن الكندي قبل فترة وجيزة ، وماكتبه من بحوث جامعية عدة حول الشعر العماني الجديد يجعل الأمل قريب التحقيق والأمنية غير بعيدة الخيال ... (٨)

٣- الكاتب إذن -فمرة من ثمار التلمذة على يد الدكتور علوي الهاشمي، وكاتبه لن يتجمل من ذلك، بل ظل وسيظل وفيما لاساتذته مخلصا له، محببا بإفكاره، ولعل القاري المتابع يدرك أن الكاتب قدم عدة حوارات وقراءات وعروض لمؤلفات الدكتور علوي الهاشمي النقدية والإبداعية، منذ أن كان الكاتب طالبا في مرحلته الجامعية الأولى وحتى تخرجه فيها، وكل تلك التفاعلات -إذا صحت تسميتها- تصعب عن علاقة إعجاب صاحبها القارئ دون أدنى شك- بهذا العلم الأدبي الكبير. وهنا نسوق دلالة عن ذلك ما قدمه الكاتب عن الدكتور علوي الهاشمي:-

١- حوار في مجلة "المزور" (٩) مع الدكتور علوي الهاشمي، أجراه الكاتب عام ١٩٨٨م (٦ صفحات).

ب- مقال بعنوان "علوي الهاشمي ناقدا" : مكالفة حرة لتجربة نقدية متميزة، تتكون من ٣٩ صفحة، نشر في صحيفة عمان يوم الخميس ٦ ديسمبر ١٩٩٠م.

ج- بحث بعنوان "علوي الهاشمي شاعرا" يتكون من ٢٦ صفحة في صحيفة عمان يوم ١١/١٣/١٩٩٠م.

٤- يمكنني أن أؤكد أن مسالة التوثيق الغائبة في المجلتين المنشورتين في مجلة "نزوى" قد وردت في مقدمة الكتاب الذي هو وحدة متكاملة لا يمكن أن ينظر إلى أجزائه/فصوله بصورة مبسرة، وذلك انساقا مع آلية نقدية/ منهجية يعود فضلها إلى الدكتور علوي الهاشمي.

من هنا فكل ما قدمناه من دلائل على مصداقية التوثيق، ومقدار التأثير بالدكتور علوي يخرج مسالة النقل المشار إليها في مقالة الزميلة الباحثة شريفة البجاني- من

إطارها غير المشروع إلى إطار "توارد مسوغ" مشروع، خاصة وأن المقتبس في المجلتين معا لا يتجاوز خمسين سطرا مطبوعا، أي حوالي (٢٨٧) كلمة. وهذا لا يمثل أكثر من صفحة واحدة مقابل اثنتي عشرة صفحة مطبوعة. علما بأن المقتبس ورد متفرقا بين ثنايا الجمل والعبارات، تتخلل أحيانا مقاصد ومعان ليست هي التي ينضدها الدكتور علوي، وبالتالي فهي لا تنطبق على تجربتي الشاعرين: سماء عيسى، وزاهر الغافري، ومن ذلك ما أشارت إليه الزميلة الباحثة في الجدول من مثل: المكان، والتاريخ، والأجواء والصور الدينية، والصور الذهنية/الشعبية الأسطورية.

وهذه المعاني تؤدي إلى إخلال بالمعنى لو أن الباحث حاول نقلها حرفيا وتطبيقها على أي شاعر آخر.

والمزملة الباحثة حاولت أن تثبت صلة غير مشروعة بتلك النصوص النقدية لنقول "باني أرى في الجداول الإحصائية منفذا وحيدا للدراسات الأدبية، وكان أية دراسة نقدية لا بد أن تقوم على المنهج الإحصائي المنفرد إلى خانات ترص فيها العبارات والجمل الشعرية..." (١٠)

وهنا اتساءل اليس المنهج الإحصائي منهاج نقدي؟ وهل أنا أول من يطبقه؟ ألم تدر أن كثيرا من الدراسات النقدية قامت عليه وربما أثبتت نجاحها-ألا كانت الباحثة غير مقتنعة/رافضة لهذا المنهج، فلماذا تكيل تهما في قضية علمية هي محل خلاف بين أقطاب النقد عربيا وعالميا.

لقد أغفلت الزميلة الباحثة كل أشكال التحليل في المجلتين، ولم تتطرق إلى ما تم استنتاجه من الجداول سواء تلك التي تضمنتها قائمة "دلالات استراتيجيات التصوير" أو حتى قائمة ملامح التصوير نفسه، وما إلى ذلك من تعقيدات وإحصائيات عديدة ونسب تكرار المفردة الواحدة والمعاني المتشعبة عنها، وعلاقة كل ذلك بالمكان في المقال الأول، وباستراتيجيات التصوير في المقال الثاني، وبكيفية المقتبين الشاعرين- (المكان والتصوير)، وبكيفية أيهما قدما قراءة تحسبها- دقيقة- بحيث إن القاري عندما يقرأها لا يحس إلا بروح متكاملة متعاضدة يشدها بعض- البعض، ويبدو أن الزميلة الباحثة تنقسي الجزئيات، وتغير للمعاني وترصد كل ما

سقط سهوا، وتنتظر بعين الرفض التي يصدق عليها قول الشاعر :-

وعين الرضا عن كل عيب كلية
ولكن عين السخط تبدي المساويا

علما بأن قراءة وتحليل أي عمل أدبي لا بد أن تحمل في طياتها اختلافات في وجهات النظر لأنها قائمة عن التدقيق قبل كل شيء، وما أورده الباحثة في الفقرتين رقم (٦) ورقم (٩) من مقالاتها حول تحليلنا لمقطعي الشاعر زاهر الغافري والمقتبين للسندل عن استراتيجية التصوير فيها يدخل في هذا النطاق، وبكيفية الباحث أنه لم ينقلها من أحد، وبكيفية البحث أن أوسعها تحليلا، بمثل وسعه لغيريا من مقاطع وردت كشواهد (١١) والباحثة الزميلة خير شاهد على ذلك من خلال اعتمادها عليها ونقد لها.

٥- تصنيف الزميلة الباحثة في الفقرة رقم (٥) من مقالها مطووعة خاصة نذكرها تمام الإدراك، وهي أن للشاعر زاهر الغافري مجموعة شعرية اسمها "أظلال بيضاء". ونظرا لتعذر الحصول عليها -رقت كتابات المقل- لم نجازف بالإشارة إليها للأمانة والدقة العلميتين، وجازفت الزميلة الباحثة بإطلاق حكم غير مدلل عليه ووصفت "بأنه يعد تمثيلا حقيقيا للبرالية" (١٢). ألا يعد تمثيلها ضربا من ضرب البعد بين المنهج العلمي، والزهو بالكتشف، لمحاولة إيقاع الباحث حتى في الشيء الذي لم يذكره.

٦- تثبت مقالة الزميلة الباحثة شريفة البجاني دون قصد -أن مقالينا المنشورين في مجلة "نزوى" هما نقدا وليس نقلا، وإنما جاء تكرار مسوغ بليقنا من تجربة الدكتور علوي الهاشمي النقدية في كتابه "السكون المتحرك"، ونوره للتدليل على ذلك بما يلي:-

١- في الفقرة رقم (٣) أشارت الزميلة إلى "أن الباحث كان ذكيا جدا" في عملية تخيره وقصه لفقرات عدة ثم لخصها بطريقة لا تكشف إلا ببعد جهيد... إذ أنه يميز بين الفقرات المختطعة من بداية النص بينها فقرات من الوسط ويشبعها تحميلا بجداول إحصائية..." (١٣)

والأسئلة التي تطرح نفسها: لم يعنفور (الناقل) أن يقوم بك ذلك الجهد دون أن يتغير المعنى، خاصة وأنه يعالج موضوعا فنياً بحثاً سرعان ما يتأثر بذلك التغيير؟ ألم يشكل ذلك

مكان النشر	طبيعة النشر	حجمه بمصفحات	العنوان
جريدة عُمان فسي ١٩٩٢/٥/١٨	مخطوط/ نشر جزئي	5	المقدمة
مجلة "البحرين" حقيبـة الألب ١٩٨٩/١/١٣	نشر كلي	16	مدخل: التجربة الشعرية الحديثة في عمان
أخبار الخليج : البحرين ١٩٨٩/٢/٢٢	نشر كلي	35	الفصل الأول: قراءة أولية في مرجعيات التجربة
معجم الباحثين، ٦٠، ص ٢٤٣	نشر كلي	56	الفصل الثاني: الشعر العربي المعاصر في عمان
	مخطوط	5	الفصل الثالث: طواهر التجربة (مدخل)
1- جريدة عُمان فسي ٤ يونيو ١٩٩٢	نشر كلي على حلقين	45	١- هلال العامري والصادم المبكر مع القصيد التقليدي
2- جريدة عُمان فسي ١٨ يونيو ١٩٩٢			
جريدة عُمان فسي ٢ يوليو ١٩٩٢	نشر كلي	10	٢- الملاحم الرومانسية في تجربة سيف الرضائي
جريدة عُمان فسي ٢٥ يوليو ١٩٩٢	نشر كلي	12	٣- انفاق التجربة الشخصية ومعرفة المعاناة في قصائد صالح العلوي
جريدة عُمان فسي ١٦ يوليو ١٩٩٢	نشر كلي	18	٤- مبارك العامري أصالة الحياة وفقها المتكسلي بالحب والطاء
جريدة عُمان فسي ٩ يوليو ١٩٩٢	نشر كلي	10	٥- مستويات الهم في شعر عاصم السعدي
قيد النشر	مخطوط	19	٦- ملاحم التراث والهوية في تجربة الشعر العماني الحديث سيف الرحي نموذجاً
مجلة نزوى العدد ١٧، يناير ١٩٩٩	نشر كلي	11	٧- علاقة المكان بالهم الإبداعي الشعري : تجربة أسماء عيسى نموذجاً
مجلة نزوى العدد ٢٠، أكتوبر ١٩٩٩	نشر كلي	12	٨- استراتيجية "التصوير" بين الواقعية والسريرية زاهر الغافري نموذجاً
قيد النشر	مخطوط	16	٩- تداعلات الصوت والصورة وإشكالات التجريب، تجربة الشاعر ناصر العلوي نموذجاً
قيد النشر	مخطوط	17	١٠- مكاتبة النص والنص المضاد تجربة الشاعر محمد الحارثي نموذجاً
قيد النشر	مخطوط	10	١١- ثنائية السخط (الرومانسي) مظهراً للذات الشاعرة : فاطمة الشبيدي نموذجاً
قيد النشر	مخطوط	26	١٢- أصداة الشاعر المعترب في التجربة الشعرية العمانية الحديثة عبدالله اللاوي نموذجاً
قيد النشر	مخطوط	9	الخاتمة
نشر بعضها في كتاب مفكرات شعرية (٧)	مخطوط	56	الملاحق : تراجم ومفكرات شعرية
قيد النشر (بعضها مؤونة الشعر العماني الحديث نقداً و إبداعاً)	نشر كلي	5	المصادر والمراجع

بها نصوص إبراهيم العريض... (١٤)
والسؤال المطروح : ما الذي يجعلني
أستخدم مفردات منقولة تطليق على شاعر
كلاسيكي كإبراهيم العريض لأبرهن بها
دلالات التصوير لشاعر جديد آخر لا يلقى
معه في شيء كزاهر الغافري. وإذا ثبت هذا
فبالمنطق أن هناك خلافاً في كتاب الدكتور
علوي " السكون المتحرك " الذي هو في
أصله أطروحة علمية لنيل درجة الدكتوراة
هذا الخلل يقتضيه أن نلتفت بهذه

الباحثة تقول " من المقارنـة السابقة يتضح
أن محسن الكندي يجب نغمه الدخول في
مصطلحات ومفردات قد تروقه في
(مساءلة) * هو في غنى عنها . هذا التجنب
يتضح كثيراً في الفقرات التي ترد في كتاب
علوي الهاشمي المتصلة بفكر ديني
اجتماعي كان الناقد البحريني قد أشار
إليها في تحليله لنصوص عبرت عن صراعات
دينية واجتماعية وتصويرات شعرية
لأجواء معينة كالصور الدينية التي حفلت

عينا وعلى اللغة وعلى الأسلوب وعلى المنهج ؟
فتبدو بعده عورات المقالة واضحة . لو أن ذلك
تم بصورة متعمدة، وإذا تأكدت تلك الطريقة
فأين هي تلك العورات ؟! ألم يكن حرياً
بالباحثة أن تظهرها لنا . وكل الذين قرأوا
المقالين لم يحسوا بهما إلا كسوحنتين
متكاملتين في نسجهما اللغوي ووجدتهما
الموضوعية قبل كل شيء .
ب- في الفقرة الواردة مباشرة بعد
الجدول الإحصائي " كما تسميه الزميلة

الهاشاشة والضعف بحيث يمكن تطبيقها على أي شاعر كان ١٩، ولاي ظاهرة كانت. وهذا طبعاً مستحيل لأن بناء الأطروحة العلمية - كما أعهدا - متكامل لا يمكن فصل أي جملة أو عبارة إلا ويقتصر المعنى ناهيك عما هو معروف عن لغة شفاة متدفقة متناحية تقرب من الشعر وتؤول إليه كـ الدكتور علوي .

٧ - تقاطع الزميلة الباحثة مع آراء الباحث ، وتختلف معه في مواضيع عديدة في المقالات، وفي هذا التقاطع إثبات - لا مرء فيه - بأن المقاتلين نقد وليستا بنقل . ويظهر ذلك التقاطع في التحليل للنماذج ، وفي إضافة المعلومات المعرفية كما تسميها الباحثة. وفي طرح بعض الأسطلة (١٥)، والآراء التي هي في حد ذاتها موضع خلاف على المستوى الثقافي المعاني ومن ذلك قولها :-

" فكيف إذن برأي محسن الكندي القائل بأن تجربة سماء عيسى في ديوانه "مناحة على عابدات الفراغة" تشكل ذروة تنوع الثقافة الواسعة والإطلاع في تجارب الأسم البائدة والحاضرة ومعارفها وفنونها وأدبها وشعرها وأساطيرها..." (١٦)

والزميلة الباحثة تستخسر هذا الوصف على تجربة تحسبها متميزة كتجربة الشاعر سماء عيسى وتعد لنا ذلك عيباً صارخاً رغم أن القاريء والمطلع على تلك التجربة، بل العارف بسماء عيسى نفسه يدرك ذلك تمام الإدراك فثقافته واسعة، وإهتماماته له بالعارف الإنسانية المعانية على المستوى الاجتماعي والسياسي تعد - في رأينا - عيبية.

٨ - يبدو جلياً - من ذلك التقاطع الذي تستخدمه الزميلة الباحثة في مقالاتها سعيها وراء إيجاد خلاف يثبت دعوى النقل في مقالاتي - يبدو أنها تحاول الدخول في نقاش إزاء مسلمات اصطلاحية خسم (أمرها سلفاً) لدى النقاد شرقاً وغرباً قديماً وحديثاً، ومن ذلك إحامها نظيراً لتعريفات أولية تظلل بها فكر القاريء، ومن ذلك إشارات إلى مفهوم "التناس" و"الفصل" و"الانقباس"، "التضمين" و"التوارد" علماً بأن الأخير تدخل فيه سياقات نصية قبل كل شيء " فالنتوارد - الذي لم تقصّل الزميلة الباحثة الحديث فيه : عبارة عن فكرة واستجابة لما يفكر به الفرد ضمن بيئة، وجمع محدد ما ، وهو مرتبط أشد

الارتباط بتشابه البنية المعرفية لدى الجهتين " (٢١) ، ويدخل فيه المضمون المعرفي والخبرات والاحتياجات المباشرة، إضافة إلى التأثيرات التعليمية، وعواطف الاعجاب والعلاقات الإنسانية . كما أن ذلك التقاطع يدخل - من جهة أخرى - ضمن خلاف فكري " حول قصيدة النشر " فالباحث يرى فيها أنها "أقصى مراحل التطور الشعري " وأنها "والخلاصة النهائية التي انتهت إليها القصيدة العربية" .

ولذلك كانت قناعاته واضحة بها ، فاختار أن يستقريء تجارب رموزها في عمان ، من منطلق أن هذه التجارب لم تحظ بقدر وافر من الدراسات مثلما حظيت مثيلاتها في الوطن العربي ...

وأحسب أن ذلك الخلاف بات مسلماً به في ظل قناعة الزميلة الباحثة لقد حاول أن يطبق، لحل لا لينظر لمصطلحات قرخ منها " كالحداثة " و " قصيدة النشر " وسواهما.

٩: في الفقرة رقم (٢) تصرف الزميلة الباحثة في ذي ذراع المقالات المنهجية في المقالات إذ تطالب الباحث بتوثيق " مصطلح التخفييل " من مرجع لم يتفق منه أساساً ، وإنما نقل من مرجع آخر هو كتاب " الصورة " للدكتور جابر عصفور (الموثق في البحث) مستقيدة في ذلك على وجود ما يشابهه في المرجع الآخر (السكون المتحرك) وهي بذلك تهتم صاحب المرجع الأخير الدكتور علوي الهاشمي بأنه أيضاً نقل دون توثيق ١٩...

ولم يقتصر في ذي ذراع المقالات المنهجية على ذلك النحو ، فهي لا تبت بالزيادات التي يضيفها الباحث في بحثه لمصطلح "استراتيجية التصوير" وعودته إلى مرجع موثق من كتاب " الصورة في الشعر العربي " للدكتور علي البطل. إذ تقول الباحثة معترفة بالتوثيق، متكررة للزيادات والإضافات التي هي جهد الباحث وحصيلته المعرفية سواء أكانت تقبلها هي أم ترفضها:-

" في الحقيقة إن المقطع الذي أشار إليه محسن الكندي باعتباره استشهاده من كتاب علي البطل لم يزد على كونه كلام علوي الهاشمي، والدليل المقطع السابق له والتطابق التام بين النصين إلا من بعد الزيادات والتغييرات ... " (١٨)

١٠- تحيل الزميلة الباحثة إلى مغالطة

إنفعالية غير مبررة، بغية إيهام القاريء بهشاشة المقالة الثانية، إذ تقول مجازفة بحكم نقدي غير علمي:

"ولو حاول أحد القراء المتخصصين في الموضوع إزالة اسم (زاهر الغاصري) واستبداله باسم آخر لأي شاعر قديم أو معاصر أو حداثي -بالمقاييس الزمنية للتقسيمات- لما حدث إخلال في المعنى العام للدراسة، ولجازت الدراسة من كل الجوانب " (١٩) والحقيقة أن المقالة فيها من القساسة ما لا يدعي للشك.

فاختيار الباحث لثيمات خاصة في تجربة الشاعر (زاهر الغاصري) استراتيجية التصوير، لها دلالاته التفسيرية، إذ أن هذه الثيمة تتميز بها تجربته عن أقرانها من التجارب الأخرى (الحداثية). فما بالك بالتجارب القديمة ... وإذا كانت الباحثة متأكدة من ذلك، فلماذا لم تلجأ للتطبيق، بل اكتفت بالإشارة المنفردة، ويمكننا أن نطبق ذلك على المتنبي، أو حتى على أي شاعر قديم يطلو له، أو حديث -بالمقاييس الزمنية للتقسيمات- كما أشارت-وليكن الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي ٢٠!

١١ - تقع الزميلة الباحثة في تناقض واضح بإشارتها الضمنية إلى أن كاتب المقالات عندما يريد التخلص من المعلومات والتطورات التي لا يستطيع أن يبررها -وخاصة تلك التي تتعلق بقضايا مصطلح (التخفييل)- يحيل إلى الدكتور علوي الهاشمي، ويستبدله بمصطلح "استراتيجية التصوير" .

والتناقض يقع - في رأينا - في هذه الإحالة المنهجية، فهي على طول مقالاتها تحاول أن تثبت النقل بإيراد براهين (ملفقة) عليه، وفجأة تسقط منها هذه العبار (يحيل إلى الدكتور علوي الهاشمي ...) وهذا بالطبع يؤكد مصداقية التوثيق (الذي سقط سهواً)، وبعيت أصداؤه مترددة بين إثبات الأسلوب واللغة كافي على يسرى (المنقول)، ويجعله مقبولاً على المستوى المنهجي للمقالات.

والتي نفسه تقعله عندما تعترف صراحة باستناد الباحث على علوي الهاشمي في نقده للعاطفة الشعرية: تقول الباحثة ما يلي " وفي مجال نقد العاطفة الشعرية الغالبة على تجربة سماء عيسى يستند

الكندي كعادته في إصدار الحكم على الهاشمي دون أدنى محاولة لتفهم الفارق بين الحكم المبني على الدراسة التطبيقية لتجربة سماء كشاعر والقدمات النظرية التي تناولها الهاشمي... (٢٠)

١٢- إن الزميلة الزميلة لم تترتب قليلاً حتى يكتمل نشر جميع فصول الكتاب وخاتمتها وقائمة مصادره، وترى إن كان ذلك المرجع غير موجود أم لا، بل عمدت جزءاً لإيقاع بالباحث من خلال انكسار على مقالتين (مسليتين) سقط بعض توثيقهما سهواً وهذا هو مصدر الالتباس، فالكتاب سلسلة متصلة قيد النشر كما وضحاها الجدول السابق. تتوق أجزاءه إلى الارتباط لاسيما وأن الكتاب الذي دعته الزميلة الباحثة أنه غير موشق ورد موشقاً تحت رقم (١٦) في قاعة المصادر والمراجع أعنى به كتاب الدكتور علوي: "السكون المتحرك"، ط ١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٩٢...

ومن الغريب في الأمر أن كل القراء الذين قرأوا المقالين رغم ما بينهما من مسافة زمنية في النشر تقدر بأكثر من ستة ما يكتشفوا ذلك وهم الذين لا يدرون حقاً عن كتاب الكتاب، أما الباحثة شريفة الجياني وهي التي تربط بالكتاب بعلاقة زمالة في الدراسة وفي العمل فتكتشف ذلك وتعلمه بأصرار.

ولم يتسام القاريء بعد ذلك إن كان ذلك تشنجاً منها (غير بريء) قصد به زرع خلاف شخصي أخذت استقامته تنتمي من خلال تصيد الهنات البسيطة غير المقصودة حقاً.

خاتمة

١- أحكمكم -في نهاية المطاف- إلى ضمير القاريء- رغم أنني لا أبريء نفسي من التأثير باستنادي الدكتور علوي الهاشمي، الذي مالزت مدنيته لا بأفضل ما أستطيع تقديره، كما أنني لا أبريء نفسي أيضاً من الففلة والنسيان واغتراف حسن النوايا فيما سقط سهواً وبدون قصد، ولكن أبريء نفسي جازماً وبقوة أنني لم أخذ من أحد شيء قصد "السرقه" الأدبية، كما تدعي الزميلة الباحثة!

٢- أود أن أشير إلى أن الذي يريد أن يسرق شيئاً لا يصطاف ضحية من المشاهير ثقافياً وأدبياً وفكرياً، خاصة إذا كان "المسروق" ينشر في مجلة ثقافية ذائعة

الانتشار في أوساط المثقفين في العالم العربي كمجلة "نزوى"، بل ويكتسب ذلك النشر أكثر من مقالتي وعلى إمتداد لراست أدبية ونقدية سابقة... فيالتأكيد أن ذلك "المسروق" سوف يتكشف بسرعة، لأن رجلاً مشهوراً مثل الدكتور علوي الهاشمي له علاقاته الواسعة وتلاميذه في كل مكان- وحتى لو إفترضنا أنه لم يتيسر له الاطلاع على المجلة فلا يعدم أحداً من إصدقائه وتلاميذه أن يهاقته ليخبره بمثل هذا السطر المزعم على إنتاجه.

٣- أريد أن أزعج لنفسي بأنني لست غيباً بمثل هذا الحد الذي أسطو فيه على تجربة أكاديمية ومثقف بمثل مكانة الدكتور علوي الهاشمي..... فالشاعر أو الناقد عادة عندما يريد كلاماً أن ينتحل قصيدة أو فكرة نقدية، لا يذهب لينتقل أو لينقل قصائد المثقبيين ونزار قباني، أو حتى جابر عصفور ومصلاح فضل وسواهما على مستوى النقد..... عدا ذلك أن العلاقة الروحية والإنسانية والثقافية الحميمة التي تربطني باستاذي الدكتور علوي يصعب لي إيطارها سرقه إنتاجه هو بالذات وليس غيره، لأن ما بيننا من وشتائج تمنعني بقوة أن أخطف مثل هذه الخطوة لو كنت ممن ينتهك الأخلاق بمثل هذه السهولة!!

٤- إن موضوعه "السرقات" قضية وهملت ذروتها في كتاب "الإبانة عن سرقات المثقبي" الشاعر الذي يقع في قمة السهو الشعري، ولذا فهي لا تضير أحداً في شيء، بل ستدفع إلى مزيد من العطاء، لأنه لا يمكن لها أن تقلل من ثقة الباحث بمنهج وطريقته في الكتاب.

٥- مع احترامي الشديد للزميلة الباحثة شريفة الجياني، فلنني لا أشك لحظة أنها أخطأت القصد، وجانبت المصواب، وأساءت الفهم، ولم يعالجها التوفيق، وأن نظرتها غير صائبة بآخرة، فيما أثارت من "زوبعة" ما كان ينبغي لها أن تتورط فيها من منطق المحرص على علاقة زمالة في الدراسة وفي العمل، كنت أتمنى من كل قلبي أنها لم تكن جريئة في إطلاق أحكامها اعتسافاً بمثل هذه السهولة التي أؤكد -إن لا طائل من وراءها-.

أقدر الزميلة الباحثة شريفة الجياني اهتمامها مرة أخرى وأحب أن أطمئنتها وأطمئن غيرها! بأنني لن أسقط بمثل هذه السهولة..... فلتطمئن!!!

الاحالات والهوامش التوضيحية

- ١- مجلة "نزوى" العدد، ١٧ يناير ١٩٩٩.
- ٢- مجلة "نزوى" العدد ٢٠ أكتوبر ١٩٩٩، ص ٢٦٠ - ٢٦٦.
- ٣- التجربة الشعرية الحديثة في عُمان، محسن الكندي، (تحت الطبع) للمقدمة: ص ١.
- ٤- المرجع نفسه من جـ.
- ٥- المرجع نفسه من (الخاتمة): ٤٠٦.
- ٦- تجدر الإشارة إلى أن "الصفحة الثقافية/ الأدبية: الغنوة: بس-تقريباً الأدب، التي كانت تنشرها مجلة "البحرين" هي بإشراف الدكتور علوي الهاشمي.
- ٧- مقالات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية، مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٦، ص ٤٦٦ - ٥٢٤.
- ٨- صحيفة الأيام، البحرين، عدد ٢، ٥٨ مايو ١٩٨٩، ص ١٣.
- ٩- مجلة "المزّنة" مجلة طلابية ثقافية عامة كان الباحث أحد محرريها، صدرت في البحرين عامي ١٩٨٨، ١٩٨٧.
- ١٠- الفقرة رقم ٤ من مقالة الشعر العماني بين النقد والنقل "شريعة الجياني".
- ١١- قدم البحث للاستشهاد والتحليل حوالي ٩ مقاطع شعرية من المجال الأول، و١٢ مقطعاً شعرياً في المجال الثاني، وهو عقب كل مقطع يطاول أن يربط دلالات الكلمات وعلاقاتها وصلتها بالعلم العام.
- ١٢- الفقرة رقم (٥) من مقالة الشعر العماني بين النقد والنقل والمقال السابق.
- ١٣- الفقرة رقم (٣) من المقال السابق
- ١٤- الفقرة (غير مرقمة) الواردة بعد الجدول مباشرة (٢) المقال السابق.
- ١٥- من بين تلك الأسطلة المطروحة استلزام الباحثة عن "المتأثيرية"، المخفيل في تجربة سماء عيسى، وأظن أن الباحثة لو قرأت ديوان سماء عيسى منقحة عبايدات الفراشة، سكتتشتفت حتماً المخفيل الذي يكتشف الشاعر وقت وصفه للملابات، وهن يحمان جذوة البقاء والموت معاً. من أجل حلم يعمل نزعاً إلى الحياة يبدو أن البعد الصوتي للباحث لعب دوراً في تشكيلها عقائدياً على الأثر
- ١٦- الفقرة (غير مرقمة) الواردة بعد الجدول مباشرة (٢)
- ١٧- رأي الدكتور (قطامي) قدمه مشاركاً في التحقيق الذي أجبرته صحيفة الوطن حول ظاهرة التوارد والسرقاات الأدبية. صحيفة الوطن، عدد ٥٠٩، الاثنين ٥، يونيو ١٩٩٧، ص ١٧.
- ١٨- الفقرة (٣) من المقال السابق.
- ١٩- الفقرة رقم (٤) من المقال السابق
- ٢٠- الفقرة رقم (٧) من المقال السابق.

بجامعة السلطان قابوس

١٨ بحثا ناقشتها ندوة العولة والخصوصية الثقافية

عولة المنفعة أم عولة المصلحة

نظمت جامعة السلطان قابوس بالتعاون مع جامعة الزيتونة التونسية ندوة حول العولة والخصوصية الثقافية خلال شهر أكتوبر الماضي وقد أثارَت ندوة العولة والخصوصية الثقافية التي رعى افتتاح جلساتها معالي عبدالعزيز بن محمد الرواس وزير الإعلام واختتم فعالياتها معالي محمد الزبير مستشار جلالة السلطان لشؤون التخطيط الاقتصادي رئيس جامعة السلطان قابوس. الكثير من الأسئلة والمفاهيم حول دور العولة وتأثيرها على الخصوصية والثقافة الوطنية أو القومية.

أيام عددا من أوراق العمل في ست جلسات لمحاضرين من عُمان وتونس ومصر والأردن وموريتانيا حول تحديثات الهوية بين ثقافة العولة. وعولة الثقافة والعولة الثقافية والعولة الاقتصادية وتأكيد الذات والعولة الاقتصادية: ظهورها ومبادئها وألياتها وتبعاتها والعولة بين سرعة التحولات والحفاظ على الذات ودور المناهج التربوية في تحقيق الانخراط في العولة والتمسك بالخصوصية «المناهج التونسية نموذج».

وقد قدمت خلال جلسات الندوة ١٨ ورقة عمل ناقشت تحديثات العولة والهوية الثقافية العربية والإسلامية وقد أبان جميع المشاركين في الندوة

وأشار معالي وزير الإعلام عقب افتتاحه الندوة إلى أن الهوية العمانية ليست محلا للتساؤل بل هي راسخة وقابضة في نفوس العمانيين ولا يمكن النيل منها وهي بهذا تختلف عن مفهوم العولة التي ظهرت مؤخرا.

وإنها لن تستمر طويلا لأنه ليس لها فائدة راسخة وما علينا إلا الاستفادة منها فيما يفيدنا ونحجب عن أنفسنا ما لا يفيدنا.

وعلينا أن نتعامل ونتعاون مع دول العالم بشيء من الخصوصية ولكن هويتنا وذاتيتنا هي الأرضية التي نقف عليها بصلابة لننتقل منها بكل قوة إلى مستقبل أكثر راحة.

وناقشت الندوة على مدى ثلاثة

عن وجهات نظر متقاربة حول خطورة التحديات التي تواجه الثقافة الوطنية في الدول العربية والإسلامية من جراء ارتباطها بالعولة وفتح المجالات التي من خلالها قد تؤثر على الهوية والخصوصية المحلية خصوصا في مواجهة إلقاء الخصوصيات الوطنية وانضوائها ضمن مفهوم القرية الكونية وقال سعادة سالم بن اسماعيل سويد نائب رئيس جامعة السلطان قابوس في بداية الندوة إن ظاهرة العولة قد شكلت واحدة من أبرز الظواهر السياسية والاقتصادية والثقافية في العقد الأخير من القرن العشرين بل كادت تصبح السمة المميزّة لعصر ما بعد الحروب الباردة وانتهاء التكتلات الرئيسية إلى قطب محوري واحد.

وهذه الظاهرة شغلت العالم بأسره وطرحَت آلاف الأسئلة حول الأمال الكبرى التي تعلقها الإنسانية على ما صاحب العولة من تقدم تقني هائل في مجال الاتصالات حول العالم إلى قرية كونية واحدة، وما وُكِب ذلك من سهولة انتقال المعرفة بين أرجاء الأرض المترامية الأطراف.

إن هذه الأمال واكبتها أيضا مخاوف واسعة تركز كثيرا منها حول مصير الهويات والخصائص الثقافية والحضارية للشعوب النامية على وجه خاص ومدى قدرتها على الصمود في وجه المنافسة الرهيبة لقوى العالم المتقدم.

إننا نأمل جميعا في أن تساعدنا في تنمية روح الحوار الخلاق الذي يثير الكثير من التساؤلات ويقترح من الإجابات ما يساعدنا معا على التقدم



خطوة على طريق حاضر أكثر شفافية ومستقبل أكثر تقدماً.

وتطرقت البحوث التي قدمت في الندوة الى عدة مواضيع منها ما يهم الثقافة والفكر والهوية ومنها ما يهم النواحي الاقتصادية حيث شملت جوانب مهمة مما تستدعيه الحاجة لمعرفة جوانب ظاهرة العولة وما تخبئه تحت البساط بالنسبة للدول النامية التي قد تسقط صيدا سهلا في سيطرة الدول التي تتبنى العولة وتريد أن تبتسط هيمنتها على الدول السائرة في النمو أو التي تخطو خطوات ذات خصوصية ثقافية وسياسية.

وبالعمل مازال مفهوم العولة لم يتضح بعد هل هو استعمار مباشر أو غير مباشر (عن بعد) هو نشاط وقدرة ذات طبيعة مهيمنة وهذا بلا شك فيه وبأي وجه ستراه كاشفا عن وجهه أم كيف؟ وهل سيفيد وينقل أفراد ومجتمعات الدول النامية نحو الديمقراطية والحرية أم أنه سيكرس أوضاعا شبيهة بمرحلة ما قبل الاستقلالات وبعده.

عقد كبير من دول العالم استعدت ومنها بالطبع بعض دول العالم الثالث مثل الصين، والهند، وكوريا الجنوبية، والبرازيل، والارجنتين، وبعض دول أوروبا الشرقية.

لكن السؤال يطرح نفسه، هل دولة واحدة من الدول العربية استعدت لمثل هذا الاستعمار الجديد المسمى بالعولة. أظن الاجابة تكون بالنفي لهذا السؤال الاستفساري.

فالبحوث التي شملتها الندوة هي:

تحديات الهوية بين الثقافة

الثقافية . والعرب بين العولة وثقافتهم . وأهم متطلبات التحصين الثقافي للإنسان العربي لمواجهة تحديات العولة. وأي مستقبل للخصوصيات الثقافية في ظل العولة وتكونت اللجنة المنظمة للإدارة والإشراف على الندوة من د. طاهر باعمرود. سالم الحروشي ود. أحمد المشيخي ود. علي الموسوي. وعضوية عبد الحميد الكيومي وسعيد المحرمي.

وانتهت الندوة أعمالها بتوجيه الأنظار والمفاهيم التي تحمل ظاهرة العولة وهل هي فعلا شر لابد منه أم هناك بعض الايجابيات لم تتضح بعد لهذه الظاهرة التي تسري كالنار في الهشيم.

والعولة وعولة الثقافة والعولة الثقافية والعولة الاقتصادية وتأكيد الذات والعولة الاقتصادية ظهورها، ومبادئها، وألياتها وتبعاتها.

والعولة بين سرعة التحولات والحفاظ على الذات ودور المناهج التربوية في تحقيق الانضباط في العولة والتمسك بالخصوصية.

والعولة الثقافية العربية . والعولة والهوية الثقافية الدينية الاسلامية : تصادم أم تفاعل . والفكر الاسلامي والعولة : تناقض أم ملازمة.

وعالمية الاسلام بين العولة والخصوصية الثقافية . والعولة بين فكرين : العربي والاسلامي. ومقومات خطاب العولة. والاسس النظرية لخطاب العولة : من ديناميكية الحداثة. والعولة والهوية

كشاف المواد

• الاستنتاجات

سـ	العنوان	الكاتب	العدد	الصفحات
١	شطباً عن جديد	مسيف الرحبي	١٧	٤/٢
٢	علي رعد ثقافات وندوات و"مقرنين"	مسيف الرحبي	١٨	٤/٢
٣	حول المشهد الثقافي قصتي وحزمة الأوهام الجميلة	مسيف الرحبي	١٩	٤/٢
٤	الجندي الذي رأى القطر في نومه، سيناريو نهاية القرن	مسيف الرحبي	٢٠	٦/٢

• الاستطلاعات

سـ	العنوان	الكاتب / المترجم	العدد	الصفحات
١	ذاكرة التاريخ نعمتي عبر العصور	طلاب المعمري	١٧	١١/١
٢	الحلي القضية الصليبية	روبرت ريتشموند / لشرف أبو الزيد	١٨	١٦/١
٣	لرستف طابو الأعلى: الطمان الذهبية في سماء عمان	مايك برون / لشرف أبو الزيد	١٩	١١/١
٤	الكهوف الصليبية مناحف الأسرار: اكتشاف كهف طويق	سمير حنا محمد بن علي قبلوشي / حرافك ملكير	١٩	١٦/١٢
٥	طوبور عمان	مايكل كالاچير	٢٠	٢٤/٨

• الدراسات

سـ	العنوان	الكاتب / المترجم	العدد	الصفحات
١	قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع	كمال أبو ديب	١٧	٣١/١٩
٢	الشمس المسود ملاقات جزر شعر فطيدة وشعر الصعلوك	محمد علي شمس الدين	١٧	٤٧/٣٥
٣	المسكوت عنه في الخطاب النقدي: عقلية تامة وقهضات	تركي علي الربيعي	١٧	٥٧/٤٨
٤	التحويلات الحكائية والسردية	سعد بطاين	١٧	٦٤/٥٨
٥	الرواية النقدية في الاختبارات الشعرية	طارق الكبيسي	١٧	٧١/٦٥
٦	مرجعية شعر المرأة العربية: تقليد قرأه في القصيدة النسوية	لفاطمة المحسن	١٧	٧١/٧٢
٧	عنان ثقافي والرواية السياسية كملؤلة	سمير اليوسف	١٧	٨٥/٨٠
٨	أفراة في نورق الجسد المقدس من الموت لشاعر عبد العزيز مفلح	محمد حسين هيثم	١٧	٩٦/٩١
٩	المرابا الخلدعة للشكل	لوزي كريم	١٧	١٠٣/٩٢
١٠	ت.س. ديوت والانقسام الثقافي	ديفيد تشنيز / عاقرى مسعود	١٧	١١٠/١٠٤
١١	تمثيلات الخارج بوعي الداخل	حاتم الصكر	١٧	١١٦/١١١
١٢	ترجمات في تكريم سترفسكي	ميلان كوندرا / لوزي عبد الله	١٧	١٢٩/١١٧
١٣	ثلاثية بروخ فروانية	ميلان كوندرا / احمد عمر شاهين	١٧	١٣٤/١٣٠
١٤	نظر المتنبى الكبير	ولفهارد هانريش / حسان الدين محمد	١٨	٣٩/٢٨
١٥	قصيدة الشعر في الخطاب الملائكي	رشيد بديوي	١٨	٤٦/١٠
١٦	تحويل الظلال إلى رومانس	توني موريسون / سلمة إسبر	١٨	٥٤/٤٧
١٧	تركيب المتحول	عبد القادر الفزالي	١٨	٦٠/٥٥
١٨	الخطاب الثقافي الصليبي في شرق أفريقيا (مقدمة ملف)	نزوي	١٨	٦٦/٦١
١٩	التحليل النقدي لصادم خطابين ودلالات الاجتماعية	عبد الله الحرصي	١٨	٧٨/٦٣
٢٠	مكونات التنوير وشخصية في صحيفة المهجر الصليبي	محسن لفتدي	١٨	٩٨/٩٩
٢١	مفسر عملي في دغال أفريقيا (سيرة ذاتية)	حميد بن محمد المرجمي / محمد المحروفي	١٨	١٠٠/٩٥
٢٢	كورنيلوس كاستريوس: الفكر الروماني والسياسة	سمير اليوسف	١٩	٢٣/١٧
٢٣	تحولات الشخصية في غرب الراعي لاهسان عباس	خليل الشيخ	١٩	٣١/٢٤
٢٤	السر أو اللغز والمعنى في الأدباء الشعري	ميثم الجنابي	١٩	٤١/٢٢
٢٥	بين الصغرة والجنون	هشام صالح	١٩	٥١/٤٣
٢٦	مذاهب الحسن قراءة معجزة - تنقيح للظفر في العربية	أمنية غصن	١٩	٦١/٥٢
٢٧	السيرة الصليبية كجنس أدبي	عبد الرحمن السلمي	١٩	٧٨/٦٢
٢٨	الظلم في الحياة الاجتماعية و تكتيكات السرمد معجن قلب ليله وليله	محسن جاسم العموسي	١٩	٩٤/٧١
٢٩	الصورة للصليبية بين الثقافة والايولوجيا	عبد المنعم الحسني	١٩	١٠٤/٦٥
٣٠	الاستدلال دراسة مع جزء مترجم من كتاب الاستدلال التي نجما بها	عبد الله الحرصي	٢٠	٣٥/٢٥

٤٥/٣٦	٢٠	خميسي بوغراة	شجرة الأساطير القديمة	٣١
٥٠/٤٦	٢٠	فرد هادي / مرام المصري	صدام الحضارات	٣٢
١١/٥١	٢٠	لعلمة المحسن	وصف الأشياء : سدي يوسف	٣٣
٧٦/٦٧	٢٠	صبيحي جديدي	سليم بروكات : الفرد البازيل الذي خلق العربية من تلابيها	٣٤
٨٦/٧٧	٢٠	ملري نريز عبد المسيح	الترجمة لأمعاء خطاب عبر الثقافات	٣٥
٩١/٨٧	٢٠	فايز سارة	المفكر العربي : تطون المنفسي	٣٦
٩٦/٩٢	٢٠	نهامة الجندبي	علي الجندبي : مشهد التهافت	٣٧
١٠٢/٩٢	٢٠	جمال الشيببي	محمد خضبر في مجموعته رؤيا خريف	٣٨
١١٤/١٠٣	٢٠	نهي بيومي	سير النساء : عهن ومن لونهن	٣٩

• المسرح

العدد	الصفحات	الكاتب المسرحي	العنوان	العدد
١٣٨/١٣٥	١٧	بول شعول	التجريب بين الموروث والاستلاب	١
١٣٢/١٢٧	١٨	علاء عبد الهادي	مقه علم على ميلاد بريشت	٢
١١٨/١٢٧	١٩	عبد الرزاق عبد	الحرية : المعرفة / السلطة : النص المسرحي لسماعة ونوس	٣
١٢٦/١١٩	١٩	محمد سيف	ما هو المسرح ؟	٤
١٢٠/١١٥	٢٠	يوسف الحمدان	إشكالات وتحديث مسرح الصوري	٥

• السينميا

العدد	الصفحات	الكاتب السينمائي	العنوان	العدد
١١٢/١٣٩	١٧	انا فيازيمسكيا / عبد الهادي الروي	انا فيازيمسكيا : محاور برناردو برونونشي	١
١١٦/١٠١	١٨	نيو انجيلو بولوس / أمين صالح	سينما المفرج اليوناني : نيو انجيلو بولوس	٢
١٢٢/١١٧	١٨	فريكو فيليني / عارف حديفة	السيدة ذات الحمار	٣
١٣٤/١٢٧	١٩	ريتشارد شيكل / آخرون / شرف أبو الفريد	ستغلي كوبريك (ملف خاص)	٤
١٣٦/١٣٥	١٩	مرام المصري	طفولة سينمائية	٥
١٣٤/١٢٧	٢٠	أندريه تاركوفسكي / أمين صالح	يوميت تاركوفسكي	٦

• الفن التشكيلي

العدد	الصفحات	الكاتب التشكيلي	العنوان	العدد
١٤٨/١٤٣	١٧	نوري الروي	تجديد اللغة الشعرية في الفن الحديث	١
١٢٦/١٢٣	١٨	إدريس عيسى	تمثيل ترتفع في الفن لتعلم الخوف	٢
١٤٠/١٣٧	١٩	دليلة مرسل / جمال الدين ططاب	حوار مع الفنانة الجزائرية بلية محبي الدين	٣
١٤٤/١٤١	١٩	إبراهيم فرظي	مجدي الدين اللباد : الفن مرهون بلاء الوظيفة : لا بالجمال	٤
١٤٤/١٢١	٢٠	شرف أبو الفريد	بقرشيا ميلنز عزة أترقيم الطلمسية الصافية	٥
١٢٦/١٢٤	٢٠	فرووق وادي	محمود طه صانع أفراح	٦

• الموسيقي

العدد	الصفحات	الكاتب الموسيقي	العنوان	العدد
١١٢/١٠٥	١٩	ريهارد فاغر / بوفل بيوف	اليهود والموسيقى	١

• اللقاءات

العدد	الصفحات	المحاور	العنوان	العدد
١٨/١٣	١٧	عبد الله الحارثي / عبد الملك الهادي	فرد هادي : اثره تعليمه الاسلامي بكس في سوعه	١
١٥١/١٤٩	١٧	شمارك الأتاري	هذي الطوي : منتفك فكري موهل لتتحول من راف الى الفارة	٢
١٥٧/١٥٢	١٧	أشرف الصباغ	الكاتب الروسي المعاصر فالتنين راسموتين	٣
١٦٠/١٥٨	١٨	عزمي عبد الوهاب	مسعد البازعي : لتتظير العربي تنظير من الدرجة الثالثة	٤
٢٧/١٧	١٧	أمل جبوري / وسيلان فينتر	لونيس : الكلمة في تاريخها العربي جرح	٥
١٤٢/١٣٣	١٨	ملجد الصامري	قلندر عربي طيب تيريس : تراث العربي في وطن تفرقت اليه	٦

١٤٥/١٤٣	١٨	عبد الله طاهر البرزنجي	٧	الشاعر شيركو بي كه من عن دجنور والحربة والقصور
١٥٢/١٤٦	١٨	مكس فوب / نجم وفي	٨	مكس فوب يحاور البرني عن صديقهما بونويل
١٤٩/١٤٥	١٩	صباح زوين	٩	الشاعر عيسى بوضون
١٥٢/١٥٠	١٩	بندر عبد الحميد	١٠	خوسيه ميغيل لابريرا واكتشاف الجمالوت العربية
١٣٩/١٣٥	٢٠	هدى إبراهيم	١١	الثقافة خلددة سعيد
١٤٤/١٤٠	٢٠	يوسف القعيد	١٢	محمد شكري

• الشعراء

الصفحات	العدد	الاسماء	الصفحات	العدد
١٧٦/١٧٤	١٧	عبد العزيز الشفلح	١	قصائد لزمن الطفولة
١٧٧	١٧	علي جعفر العلكي	٢	قشري البنابع
١٧٩/١٧٨	١٧	باسم المرعي	٣	الكلمة التي طارت صوب قلبي
١٨١/ ١٧٩	١٧	طارق إمام	٤	كم كان ذلك الشيء جميلا مثل فم
١٨٣/١٨٢	١٧	باسل عبدالله الكلاوي	٥	نساء جميلات ، نساء كالآحلام
١٨٣	١٧	رشيد نبيني	٦	ابتهال
١٨٤	١٧	عبدالله البلوشي	٧	رقصة الشجر الميت
١٨٥	١٧	عبد الرحمن فكري	٨	الوشم
١٨٦	١٧	أحمد سوركة	٩	سما لن تمطر
١٨٧	١٧	أكرم قطريب	١٠	لأحبي بسبك من لساني
١٨٨	١٧	عبد الرزاق الربيعي	١١	صندوق أسود
١٨٩	١٧	زهران الفلسفي	١٢	الذهب زخرفة في جلاب عرس
١٩١/١٩٠	١٧	وفد عبد الفتاح	١٣	الكسافي الرانون
١٩٢	١٧	إبراهيم الحجري	١٤	مقام فوات المقام والتهلية
١٦٦/١٦٤	١٨	زايحة أبو ريشة	١٥	تراثيل الكاهنة ووصايا فريش
١٦٧	١٨	فرج العربي	١٦	كنية مثل أرواحنا
١٦٩/١٦٨	١٨	الفخر شوار	١٧	قصيدتان
١٧١/١٧٠	١٨	هدى حسين	١٨	أطلق الموتى في فورهم
١٧٣/١٧٢	١٨	أحمد الهائسي	١٩	خطوات قريح الفلقت
١٧٤	١٨	عبدالله الكلباني	٢٠	حمد
١٧٥	١٨	هدى أبلان	٢١	تحولات امرأة
١٧٦	١٨	سوزن عليون	٢٢	قصيدتان (عنان بقصاع السماء، يوم قرقي)
١٧٧	١٨	يوسف عبد العزيز	٢٣	قصائد
١٧٨	١٨	تركية أبو سعدي	٢٤	رؤى
١٧٠/١٦٩	١٩	حكيم ميلود	٢٥	قصيدتان
١٧١	١٩	عبد المنعم رمضان	٢٦	تلميحات السلوانا
١٧٢	١٩	خالد المعالي	٢٧	العودة من المنفى
١٧٤/١٧٣	١٩	محمد بشكار	٢٨	مطفة الفيس
١٧٥/١٧٤	١٩	طالب المصري	٢٩	مقاطع بيضاء كالصمت
١٧٦	١٩	عمر الكندي	٣٠	سنتسمني ... ماضيك
١٧٧	١٩	أكرم قطريب	٣١	وجوه كقفا أجنحة
١٧٨	١٩	فروقي سلوم	٣٢	لم يبق غير تبال الأكلاب
١٧٩	١٩	زهران الفلسفي	٣٣	الانضمام في الجروف البعيدة
١٨٠	١٩	السماح عبد الله	٣٤	يزف والوجوه تنبته
١٨١	١٩	محمد حجي محمد	٣٥	قصيدتان
١٨٢	١٩	عبد العزيز الحاجي	٣٦	قصائد
١٨٣	١٩	سعد فهد السعد	٣٧	قصيدتان
١٨٤	١٩	سعد الكواري	٣٨	الخروج
١٨٥	١٩	عمر الرحبي	٣٩	قصائد
١٨٦	١٩	عصام عيسى رجب	٤٠	قصيدتان (رمادية / غناء المولد للظلال البعيدة)
١٥٨/١٥٧	٢٠	نزيه أبو غنش	٤١	هربا من هناك
١٦٣	٢٠	طارق الكبرسي	٤٢	نسيت أن أحبك

٤٣	كان نقول	بسم حجار	٢٠	١٦٤
٤٤	نهار عادي من نهارات آخر العلم	لحمد يماني	٢٠	١٦٥
٤٥	مهندون بالصلاح الفيموي	صلاح بيشه	٢٠	١٦٨/١٦٧
٤٦	رصاص حي ياتي من الخلف	رشيد نيني	٢٠	١٦٩/١٦٨
٤٧	فصائد	مئي عبد العظيم	٢٠	١٧٠
٤٨	بهدهد جنة أو بما يشبه ذلك	فوزية السندي	٢٠	١٧١/١٧٠
٤٩	لا مكان له	محمد الحماضي	٢٠	١٧٢
٥٠	القدامة	ابراهيم الحجري	٢٠	١٦٦
٥١	فصائد	عبد الرزاق سبيطلي	٢٠	١٧٣
٥٢	تعال لتصمت	بدية قوهبي	٢٠	١٧٤

• الشعر المترجم

العدد	المترجم	المترجم	الصفحة
١	فصائد من الشعر الأمريكي المعاصر /ريكا بتي	بويل عبد الاحد	١٧ / ١٦٥
٢	تجليات الرحلة / قتل عذيق	نوار الحسن	١٧ / ١٦٦/١٦١
٣	خمس فصائد / هيمان هسه	أبو العبد نودو	١٧ / ١٧٣/١٧٢
٤	فصائد / برنولت بريشت	عبد الغفار مكاوي	١٨ / ١٥٦/١٥٣
٥	مختارات من الشعر الأمريكي المعاصر	حمزة عبود	١٨ / ١٦٢/١٥٧
٦	شاعر المشهد الجنقي / جورج نركل	سعيد بوكراسي	١٨ / ١٦٣
٧	الأرواح التي تستعيد نفسها بنفسها / بيلو نيرودا	محسن الرملي	١٩ / ١٥٧/١٥٣
٨	فصائد رومانية / تودور أرغيزي	الحضر شودو	١٩ / ١٦١/١٥٨
٩	عن زهرة الضيق والخيول الشاردة / روبير دمنوس	حسن حلمي	١٩ / ١٦٣/١٦٢
١٠	فصائد فنلندية / يانتي هولابا	سعيد حلاف	١٩ / ١٦٥ / ١٦٤
١١	باشو في صومعة مع فريز الهانكو / ميسو باشو	هاشم شايق	١٩ / ١٦٨/١٦٦
١٢	فصائد / قديره شديد	شوبل داغر	٢٠ / ١٥٦/١٥٣
١٣	أغاني الفجر	جمال جمعة	٢٠ / ١٦٠/١٥٩
١٤	فصائد / روزي أوسلندر	رياض العبد	٢٠ / ١٦٢/١٦١
١٥	فصائد بلغارية / إليا سافيتا بلجريف	عبدروس نصر ناصر	٢٠

• النصوص

العدد	المترجم	المترجم	الصفحة
١	احصى الالهام الجميلة	يوسف النعبد	١٧ / ٢٠٧/٢٠٤
٢	مجنون فطة	خوري شامي	١٧ / ٢٠٨ / ٢١٠
٣	فصائن	سليم الهندواي	١٧ / ٢١٢/٢١١
٤	نص الأمكنة	محمد الأسد	١٧ / ٢١٥/٢١٣
٥	نثر الصلصة	محمود الرحبي	١٧ / ٢١٦
٦	مكائد عاجلة	عطف السيد	١٧ / ٢١٧
٧	ظل غير مكتمل	نداد لافز حسن	١٧ / ٢١٨
٨	ظلال الليلة	خالد القزري	١٧ / ٢٢٠/٢١٩
٩	قصة البرج	يحيى سلام المنذري	١٧ / ٢٢١
١٠	قطة وكتاب	عبد الباقي يوسف	١٧ / ٢٢٢/٢٢١
١١	الرويا	محمد بن سيف الرحبي	١٧ / ٢٢٤
١٢	مقاربة أولي لتجربتي الشعرية	رمسي أبو علي	١٨ / ٢١٢/٢١١
١٣	نبول	حميد المختار	١٨ / ٢١٤/٢١٣
١٤	لمين ... أو البذرة الساقطة	تركية الخويل	١٨ / ٢١٥
١٥	حلم يمرق	بالسمة القزري	١٨ / ٢١٧/٢١٦
١٦	تنافع الروح	فؤاد مرسي	١٨ / ٢١٨
١٧	اليوم الذي سقط فيه رأسي	عبدالله سالم بلوزير	١٨ / ٢٢٠/٢١٩
١٨	للنحية	حياة الرايس	١٨ / ٢٢١
١٩	الخيول	عبد الصمد حسن	١٨ / ٢٢٣/٢٢٢
٢٠	أرض السواد (فصل من رواية)	عبد الرحمن منوف	١٩ / ١٨٧

٢١	حارس	منيرة الفاضل	١٩	١٩٢/١٩١
٢٢	كل ما في الأمر	محمود الريماوي	١٩	٢٠٥
٢٣	إلى العربي بالطمح	زيد علي	١٩	٢٠٧/٢٠٦
٢٤	ظل الرمال	عبد المنذر خليل	١٩	٢١٠/٢٠٨
٢٥	قطاة الزمن الغابر	محمد سيف الرجبى	١٩	٢١١
٢٦	حيوات تلقني	سليم الحميدي	١٩	٢١٣/٢١٢
٢٧	يا لحزن الدودة حين تفقد الذكورة	سليمان المصري	١٩	٢١٥/٢١٤
٢٨	هصتان	أفراح الصديق	١٩	٢١٦
٢٩	تجوم أدمية (مقطوع من رواية)	صلاح عبد الطوف	١٩	٢٢٠/٢١٧
٣٠	أحلم بعينين مفتوحتين	لؤيكة بدر	٢٠	١٩١/١٩٠
٣١	الضحك أو نهاية قلعة البلهاء	زيد بركات	٢٠	١٩٣/١٩٢
٣٢	الملهم	خوري عبد الجواد	٢٠	١٩٦/١٩٤
٣٣	عدالة	هدى النعمي	٢٠	٢٠٦
٣٤	مدارات الحيرة	يحيى القيسي	٢٠	٢٠٥/٢٠٤
٣٥	حرف عطف	وحيد الطويلة	٢٠	٢١٠
٣٦	ما قلته قصص مشهور	سليم الحميدي	٢٠	٢٠٨/٢٠٧
٣٧	أرواح غائمة	غالية خوجة	٢٠	٢٠٩/٢٠٨
٣٨	همهمات متقوصة	هاني تديم بخوج	٢٠	٢١١
٣٩	لذبل والتشبيب	تغريد القضاين	٢٠	٢١٣/٢١٢
٤٠	هصتان (حلم / طريق وعبر)	زونية خلفان	٢٠	٢١٤

• النصوص المتخصصة

العدد	الكتاب المترجم	الصفحات	المؤلف	الترجمة
١٧	١٩٩/١٩٣	١٧	تكريس نر / لطيفة الدليمي	من يوميات ماريوس س
١٧	٢٠٣/٢٠٠	١٧	أمين الزاوي / محمد عزيمة	مقاطع من رواية غلوة الميموزا
١٨	١٩٦/١٩٩	١٨	جولتر جراس / حسين الموزاني	طبل الصفيح
١٨	٢٠٢/١٩٧	١٨	باسوناري كايوتا/صلاح نوازي	العاصمة القديمة
١٨	٢٠٦/٢٠٣	١٨	خورخي لويس بورخيس/حسونة الصبلي	هصتان
١٨	٢١٠/٢٠٧	١٨	كوبو أبي/كامل يوسف حسين	جندي الحلم
١٨	١٩٧/١٩٣	١٨	فلاديمير نوبكوف / نواف نوبف	بيلغرام
١٩	٢٠٠/١٩٨	١٩	بول يولاز / سركون بولص	العين
١٩	٢٠٤/٢٠١	١٩	محمد بن حميد المرجبى/ محمد المحروفي	مغامر عثماني في ادغال أفريقيا (٢)
٢٠	١٨١/١٧٥	٢٠	دانيلو كيش / يسام حجار	سيمون الساحل
٢٠	١٨٥/١٨٢	٢٠	بول يولاز / سركون بولص	الريح في بني مدار
٢٠	١٨٩/١٨٦	٢٠	هافز بيندر / إلياس فركوح	للقرآن المقدس
٢٠	٢٠٣/١٩٧	٢٠	محمد بن حميد المرجبى/ محمد المحروفي	مغامر عثماني في ادغال أفريقيا (٣)

• العلوم

العدد	الكتاب	الصفحات	المؤلف	الترجمة
١٧	٢٢٧/٢٢٥	١٧	جمال نصر حسن	الباراميتريولوجيا: علم رصين لم ميكانيكا معاصرة
١٩	٢٣٠/٢٢١	١٩	أحمد بن علي قمتيحي	الانترنت : العرب ومجتمع المعلومات العالمي

• المتاحف

العدد	الكتاب المترجم	الصفحات	المؤلف	الترجمة
١٧	٢٣٠/٢٢٨	١٧	هشم صائح	الكنسولية المسيحية في الغرب
١٧	٢٣٣/٢٣١	١٧	ابراهيم طويل	أسجد ناصر وقصيدة قلندر
١٧	٢٣٧/٢٣٤	١٧	نبيل منصر	تسمية الموت وتسويقه (حسن نجدي)
١٧	٢٤١/٢٣٨	١٧	محمسن الكندي	علائق المكان بلهم الاداعي الشعري (سماء عوسي)
١٧	٢٤٦/٢٤٣	١٧	جمال زكي مطر	أراءة نقدية في ديوان نقيب القلمر خول قنوتني (سعيدة مخرج)
١٧	٢٤٩/٢٤٧	١٧	لحمد القينوري	عطر الزودة
١٧	٢٥٢/٢٥٠	١٧	مفيد نجم	شاعرات من الخليج العربي
١٧	٢٧١/٢٥٩	١٧	شرف ابو الزيد	برؤي في عاصمها الخامس/كشاف السنة الرابعة

٢٢٨/٢٢٤	١٨	جان دله	ميخائيل نعيمة/فرحان الداعي المتحد	٩
٢٢٢/٢٢٩	١٨	يوسف الفهد	حذر من المتفلسف	١٠
٢٢٩/٢٣٤	١٨	محمد عضية	ميشيما يوكيو يرسل في كويتا ياسوناري	١١
٢٢٩/٢٣٧	١٨	فخري عبدالله	جسونة المصباحي في الاثريون	١٢
٢٢٤/٢٤٠	١٨	عبدالله السعدي	نقطة التفتيش في لمس شعري : محمد صالح وسيد الفرافات	١٣
٢٤٩/٢٤٥	١٨	سعد ريل	فراة في تجربة الشاعر احمد مهدي	١٤
٢٥٤/٢٥٠	١٨	دعبل عدلفلاح	ردا على محمد عفيف الحسيني	١٥
٢٥٩/٢٥٥	١٨	سمير الشيمري	وضع الفلظ على الحروف	١٦
٢٢٤/٢٢٩	١٩	فوزي الحرفط	نوفر من حنين سميد الفكراني	١٧
٢٣٨/٢٣٥	١٩	ميلا كوننيدال لمل منصور	في وواء ما هناك	١٨
٢٤١/٢٣٩	١٩	فخري صالح	هايز روبرت باوس	١٩
٢٤٤/٢٤٢	١٩	لقطوني كويادين/عبد المصعود عبد الكريم	تورط قلب البسي السوفيني في سطوة المشايخ	٢٠
٢٤٧/٢٤٥	١٩	صديق نور الدين	محمد زراف: طواء واسمة وفشاح فكتبة	٢١
٢٥٠/٢٤٨	١٩	زهير غدم	شاعر لامع فخر : شيفات الضيق في تويل الشعر وتكويته	٢٢
٢٥٤/٢٥١	١٩	لوزية رشيد	المرأة الصميدة في الحلج	٢٣
٢٥٥/٢٥٥	١٩	عبد الفاري طاهر	تبارت معتزلة البين في قرن السنين الفجري	٢٤
٢٥٨	١٩	لقتراب ابو الفريد	باب فنا وكافة هناك بلسمان ذو الالب العربي	٢٥
٢٥٠	٢٠	سماد جروس	لوحت عبد السلام عبد الله	٢٦
٢٢٢/٢٢٠	٢٠	عزيز الحدادي	فسياسة الخلفية عند ابن رشد	٢٧
٢٢٩/٢٢٣	٢٠	مفيد نجم	الحب ودرسية المصغر العربية	٢٨
٢١٧/٢١٥	٢٠	مصعب خضر	جمال القبطاني في مطربة القروب	٢٩
٢٢٨/٢٢٧	٢٠	لارباب سوايرس / عزيز الحكيم	ارنست هنجواي	٣٠
٢٣٢/٢٢٩	٢٠	فهام علي شعري	أثروبولوجيا الفيل	٣١
٢٣١/٢٣٣	٢٠	ياسين المصير	يحيي لطاهر عبد الله	٣٢
٢٣٧/٢٣٥	٢٠	لأبروسا كونا / اشرف الصباغ	الالب فروسي الجديد	٣٣
٢٤٠/٢٣٨	٢٠	عبد العزيز موافي	عناصر النقطة الفهانية عند صلاح عبد قصير	٣٤
٢٤٢/٢٤١	٢٠	مصطفى فكتاني	حظر دافنة للحبب السعدي	٣٥
٢٤٥/٢٤٣	٢٠	احمد الفينوري	شاعر الليبي علي صافي عبد القادر	٣٦
٢٤٨/٢٤٦	٢٠	عززي عبد الوهاب	فكتبة الأثري تحتل بالهوامش	٣٧
٢٥١/٢٤٩	٢٠	عمر شيفاء	حسن عبدالله راغي الضبيب	٣٨
٢١٩/٢١٨	٢٠	ميشيل كوت ايمحمد المزويوي	المؤلف لكفاءة بوعرفي	٣٩
٢٥٢/٢٥٢	٢٠	موسى برهومة	الحياة الثقافية في الأردن	٤٠

• المشهد العثماني

الصفحة	العدد	المكان	الموضوع	الترتيب
٢٥٤/٢٥٣	١٧	اشرف ابو الفريد	مهرجان الشعر العثماني الأول/الماء/مسرحة الفان	١
٢٥٧	١٨	طبيب المصري	لدي فتاتي : نعين تنجاب	٢
٢٥٨	١٨	اشرف ابو الفريد	حورات صافون الفراهدي وخفية شعبية صافية	٣
٢٦١/٢٥٩	١٨	محمد عبد الحليم غنيم	مدفون الزينة : مبارك المصري والى فروية قصيرة	٤
٢٦٥/٢٦٢	١٨	بنعلي محمد بوزيان بنعلي	من هو ابو محمد المصري	٥
٢٦٦	١٨	صالح حمودني	معرض لمصور عملي في الجامعة الأردنية	٦
٢٦١/٢٥٩	١٩	طبيب المصري	جمعة السلطان قايتوس /المهرجان السنين للفرق الألفية للمسرح	٧
٢٦١	١٩	محمد بن سيف القرصي	بقرامنا حلة ثوب قصيدة	٨
٢٦٢	١٩	يحيى سالم المنديري	الطيران بلا توقف نحو المجهول	٩
٢٦٣	١٩	محمد عبد الحليم غنيم	هديل الفان وموضوعه الحب	١٠
٢٦١/٢٦١	١٩	محمود القرصي	ثقافة روح قريب عصامي ويد فسفاه التي لا تفتيش	١١
٢٥٥	٢٠	طبيب المصري	أسرة الكتاب والاباء والمعلمين قصصين: ابن الطريق	١٢
٢٦٦/٢٦٠	٢٠	محسن الكندي	استراتيجية التصوير عند رافع القفاري	١٣
٢٥٧/٢٥٩	٢٠	محمود القرصي	رمة اللوحة لحيي المنادري	١٤
٢٥٨	٢٠	عبد الرزاق الربيعي	حصه الصيف التفتيش	١٥

• إضاءات من الشعر العثماني

الصفحة	العدد	الأكثرية والتقديم	الموضوع	الترتيب
٢٥٨/٢٥٥	١٧	فائل الحجري	ابن زريق	١
٢٦١/٢٦٧	١٨	فائل الحجري	نور الشمس من قصيد: لو حد الموصي: لو حد قصيد	٢
٢٦١/٢٦٧	١٩	فائل الحجري	فكتاني: فكتاني	٣
٢٦١/٢٦٧	٢٠	فائل الحجري	المعاني: ابن عربي، علي الساملي، فخري، أبو شيبه، أحمد بن قنار	٤

م	اسماء الكتاب	ارحام المواد / الاواب
١	ابراهيم الحنري	سفر ١٤، ٥٠
٢	ابراهيم خليل	صانعات ٢
٣	ابراهيم درعلي	سبكل ٤
٤	ابو العبد دودو	سفر ميرحم ٢
٥	اسيل عذاب	سفر ميرحم ٢
٦	احمد العيسوي	ماياب ٢١.٦
٧	احمد الهاشمي	سفر ١٩
٨	احمد سواركي	سفر ٩
٩	احمد علي المسححي	علوم ٢
١٠	احمد عمر ساهبي	دراساب ١٢
١١	احمد يماهي	سفر ٤٤
١٢	ادريس عيسى	سبكل ٢
١٣	ادوار الحراط	ماياب ١٧
١٤	اركا بانو	سفر ميرحم ١
١٥	اساميه اسير	دراساب ١٦
١٦	اسرف ابو البرد	استطلاع ٢.٢، سبكل ٥.٥، صانعات ٢٥.٨، العسده العماني ٢.١
١٧	اسرف الصباغ	لواء ٢، ماياب ٢٢
١٨	افراج الصديقي	نصوص ٢٨
١٩	اكرم قطرب	سفر ٢١.١٠
٢٠	الحضر سودار	سفر ١٧، سفر ميرحم ٨
٢١	الهام عالي سكري	ماياب ٢١
٢٢	الياس فركو	نصوص ميرحم ١٢
٢٣	امجد ريان	ماياب ١٤
٢٤	امل جوري	لواء ٥
٢٥	امل مصور	ماياب ١٨
٢٦	امي الزاوي	نصوص ميرحم ٢
٢٧	مهي صالح	سبكا ٦.٢
٢٨	امنه عصي	دراساب ٢١
٢٩	ابا يروساكوفا	ماياب ٢٢
٣٠	ابا قيارميناكيا	سبكا ١
٣١	اباطولي كواخمي	ماياب ٢٠
٣٢	ابايسي بي	نصوص ميرحم ١
٣٣	اندرية باركوفسكي	سبكا ٦
٣٤	اندرية بديد	سفر ميرحم ١٢
٣٥	ايلي سافينا باخريانا	سفر ميرحم ١٥
٣٦	بانلو بيرونا	سفر ميرحم ٧
٣٧	باسيل عبد الله الكلاوي	نصوص ٥
٣٨	باسيم العرمي	نصوص ٢
٣٩	باسمه الصبري	نصوص ١٥
٤٠	باسني هولانا	سفر ميرحم ١٠
٤١	بدره الوهبي	سفر ٥٢
٤٢	برنول برينس	نصوص ميرحم ٤
٤٣	بسام حجار	سفر ٤، نصوص ميرحم ١٠
٤٤	بندر عبد الحميد	لواء ١٠
٤٥	بفاني محمد بوزيان بفاي	العسده العماني ٥
٤٦	بول باولر	نصوص ميرحم ١١.٨
٤٧	بول ساوول	سفر ١
٤٨	بركي علي الريمو	دراساب ٢
٤٩	بركيه اليوسفدي	سفر ٢٤
٥٠	بركيه الحويل	نصوص ٤
٥١	عبد العصاب	نصوص ٢٩
٥٢	بهامة الجدي	دراساب ٢٧
٥٣	بوذور ارغري	سفر ميرحم ٨
٥٤	بوبي مورسون	دراساب ١٦
٥٥	بيو ايجيلونولوس	سبكا ٢
٥٦	جاب داني	ماياب ٩
٥٧	جمال الدين طاب	سبكل ٢
٥٨	جمال حجه	سفر ميرحم ١٢
٥٩	جمال ركي مغار	ماياب ٥
٦٠	جمال صابر حسي	علوم ١
٦١	جمال السيمسي	دراساب ٢٨
٦٢	جورج براكل	سفر ميرحم ٦

٦٣	جوير حراس	نصوص ميرحم ٢
٦٤	حاتم الصكر	دراساب ١١
٦٥	حسام الدين محمد	دراساب ١٤
٦٦	حسي حلي	سفر ميرحم ٩
٦٧	حسيه المصاحي	نصوص ميرحم ٥
٦٨	حسي الموزاني	نصوص ميرحم ٢
٦٩	حكيم ملود	سفر ٢٥
٧٠	حمزه عمود	سفر ميرحم ٥
٧١	حميد العيجار	نصوص ١٢
٧٢	حميد محمد العرجي	دراساب ٢١
٧٣	حياه الزاوي	نصوص ١٨
٧٤	حاته العري	نصوص ٨
٧٥	حاته المعالي	سفر ٢٧
٧٦	خليل السبح	دراساب ٢٢
٧٧	حميسه بوعزازه	دراساب ٢١
٧٨	حمود لوس بوحس	نصوص ميرحم ٥
٧٩	حري سليبي	نصوص ٢
٨٠	حري عبد الحواد	نصوص ٢٢
٨١	حريه كنس	نصوص ميرحم ١٠
٨٢	دحام عبد الصباغ	ماياب ١٥
٨٣	دلال فخر حسي	نصوص ٧
٨٤	دليله مرسلتي	سبكل ٢
٨٥	ديفيد بنيسر	دراساب ١٠
٨٦	ديسيه ابو علي	نصوص ١٢
٨٧	ديسيه بيبي	سفر ٤٦.١
٨٨	ديسيه بجاوي	دراساب ١٥
٨٩	ديوير ديسموند	استطلاع ٢
٩٠	ديوير ديسوس	سفر ميرحم ٩
٩١	ديوري اوسلندر	سفر ميرحم ١٤
٩٢	ديوراه العبد	سفر ميرحم ١٢
٩٣	ديوراه بياكلر	سبكا ٤
٩٤	ديوراه فاعير	موسيسي ١
٩٥	ديوراه ريسه	سفر ١٥
٩٦	ديوران الهاشمي	سفر ١٢، ٢٢
٩٧	ديوراه عايم	ماياب ٢٢
٩٨	ديوراه حلال	نصوص ٤٠
٩٩	ديوراه بركاب	نصوص ٢١
١٠٠	ديوراه علي	نصوص ٢٢
١٠١	ديوراه الحميدي	نصوص ٢١.٦
١٠٢	ديوراه الهادي	نصوص ٢
١٠٣	ديوراه فايدير	لواء ٥
١٠٤	ديوراه بولس	نصوص ميرحم ١١.٨
١٠٥	ديوراه الكوازي	سفر ٢٨
١٠٦	ديوراه حروس	ماياب ٢١
١٠٧	ديوراه ديد السعيد	سفر ٢٧
١٠٨	ديوراه بولماني	نصوص ميرحم ٦
١٠٩	ديوراه هادي	سفر ميرحم ١٠
١١٠	ديوراه بطني	دراساب ٤
١١١	ديوراه المعمرى	نصوص ٢٧
١١٢	ديوراه يوسف	دراساب ٢٢.٧
١١٣	ديوراه حيا	استطلاع ٤
١١٤	ديوراه السيمري	ماياب ١٦
١١٥	ديوراه علوان	سفر ٢٢
١١٦	ديوراه الحادي	الاخبارات ٤-١
١١٧	ديوراه الازاري	لواء ٢
١١٨	ديوراه دامر	سفر ميرحم ١٢
١١٩	ديوراه حمودي	العسده العماني ٦
١٢٠	ديوراه الحراط روي	لواء ٩
١٢١	ديوراه حديدي	دراساب ٢٤
١٢٢	ديوراه بور الدين	ماياب ٢١
١٢٣	ديوراه ديسه	سفر ٤٥
١٢٤	ديوراه عبد الطيف	نصوص ٢٩
١٢٥	ديوراه باي	نصوص ميرحم ٤
١٢٦	ديوراه طوق	سفر ٤
١٢٧	ديوراه المعمرى	الاستطلاع ١، سفر ٢٩، العسده العماني ١٢.٧.٢

١٩٤	هاكس أوب	لغاه ٨
١٩٥	مايك براوي	استطلاع ٢
١٩٦	مايكل كالاوهر	استطلاع ٥
١٩٧	مجنس الرياني	شعر مترجم ٧
١٩٨	مجنس الكندي	دراسات ١٢، ملاحظات ٤، المشهد العفاني ١٢
١٩٩	مجنس جاسم الموسوي	دراسات ٢٨
٢٠٠	مجنس حنجر	منايا ٢٩
٢٠١	مجدد الأسعد	نصوص ٤
٢٠٢	محمد الجماضي	شعر ٤٩
٢٠٣	محمد المخزومي	دراسات ١٢،١٦، نصوص مترجم ١٢،٩
٢٠٤	محمد المرديوي	منايا ٢٩
٢٠٥	محمد بنشكار	شعر ٢٨
٢٠٦	محمد حجي محمد	شعر ٢٦
٢٠٧	محمد حسين هني	دراسات ٨
٢٠٨	محمد حميد المرعشي	نصوص مترجمة ١٢،٩
٢٠٩	محمد سيف	مترجم ٤
٢١٠	محمد سيف الرحبي	نصوص ٢٨، ١١، المشهد العفاني ٨
٢١١	محمد عبد الخليم عليم	المشهد العفاني ٤، ١٠
٢١٢	محمد عصيمة	نصوص مترجمة ٢، ملاحظات ١١
٢١٣	محمد علي البلونسي	استطلاع ٤
٢١٤	محمد علي شمس الدين	دراسات ٢
٢١٥	محمود الرحبي	نصوص ٢، المشهد العفاني ١٢، ١١
٢١٦	محمود الرياوي	نصوص ٢٢
٢١٧	مرام العصري	دراسات ٢٢، سينما ٥
٢١٨	مصطفى الكلافي	منايا ٢٥
٢١٩	مفيد نجم	منايا ٢٨، ١٧
٢٢٠	موني عبد العظيم	شعر ٤٧
٢٢١	ميرة الفاضل	نصوص ٢١
٢٢٢	موسى برهومة	منايا ٤٠
٢٢٣	منعم الحناي	دراسات ٢٤
٢٢٤	ميسيل كونا	منايا ٢٩
٢٢٥	ميلا كوندرا	دراسات ١٢، ٢٢، ملاحظات ١٨
٢٢٦	نبيل منصر	منايا ٢
٢٢٧	نجم والي	لغاه ٨
٢٢٨	نزيه ابو عيش	شعر ٤١
٢٢٩	نزي	دراسات ١٨
٢٣٠	نوي بيومي	دراسات ٢٩
٢٣١	نوار الحسين	شعر مترجم ٢
٢٣٢	نوري الراوي	تنشكيل ١
٢٣٣	نوفل بيوي	موسيقى ١، نصوص مترجمة ٧
٢٣٤	نويل عبد الأحد	شعر مترجم ١
٢٣٥	هانس بنيفي	شعر مترجم ١١
٢٣٦	هانش صالح	دراسات ٢٥، ملاحظات ١
٢٣٧	هانز بيتر	نصوص مترجمة ١٢
٢٣٨	هاني بديم بيجو	نصوص ٢٨
٢٣٩	هدي إبراهيم	لغاه ١١
٢٤٠	هدي أبلان	شعر ٢١
٢٤١	هدي الصبيحي	نصوص ٢٢
٢٤٢	هدي جيسي	شعر ١٨
٢٤٣	هرمان هيسه	شعر مترجم ٢
٢٤٤	هلال الجري	إصابات ٤-١
٢٤٥	وائل عبد الصالح	شعر ١٢
٢٤٦	وحيد الطويلة	نصوص ٢٥
٢٤٧	ولعهارد هابريش	دراسات ١٤
٢٤٨	ياسواري كاوايانا	نصوص مترجمة ٤
٢٤٩	ياسين النصير	منايا ٢٢
٢٥٠	يحيى الفيضي	نصوص ٢٤
٢٥١	يحيى سلام المنصري	نصوص ٩، المشهد العفاني ٩
٢٥٢	يوسف الحمد	مترجم ٥
٢٥٣	يوسف الفهد	لغاه ١٢، نصوص ١، ملاحظات ١٠
٢٥٤	يوسف عبد العزيز	شعر ٢٢

٢٥٥	طارد الكبيسي	دراسات ٥، شعر ٤٢
٢٥٦	عارف حديقه	سينما ٢
٢٥٧	عامر الرحبي	شعر ٢٩
٢٥٨	عبد الباري طاهر	منايا ٢٤
٢٥٩	عبد الباقي يوسف	نصوص ١٠
٢٦٠	عبد الرحمن السالحي	دراسات ٢٧
٢٦١	عبد الرحمن فكري	شعر ٨
٢٦٢	عبد الرحمن منيف	نصوص ٢٠
٢٦٣	عبد الزواق اسباطي	شعر ٥١
٢٦٤	عبد الزواق الربيعي	شعر ١١، المشهد العفاني ١٥
٢٦٥	عبد الزواق عبد	مترجم ٢
٢٦٦	عبد المنار خليف	نصوص ٢٤
٢٦٧	عبد الصمد حسني	نصوص ١٩
٢٦٨	عبد العزيز الحاجي	شعر ٢٦
٢٦٩	عبد العزيز المغالنج	شعر ١
٢٧٠	عبد العزيز موافي	منايا ٢٤
٢٧١	عبد القادر مكاوي	شعر مترجم ٤
٢٧٢	عبد القادر العراقي	دراسات ١٧
٢٧٣	عبد الله البلونسي	شعر ٧
٢٧٤	عبد الله الجراحي	دراسات ١٩، ٢٠، لغاه ١
٢٧٥	عبد الله السيمطي	منايا ١٢
٢٧٦	عبد الله الكلياني	شعر ٢٠
٢٧٧	عبد الله سالم باوزير	نصوص ١٧
٢٧٨	عبد الله طاهر البريجي	لغاه ٧
٢٧٩	عبد المصمود عبد الكريم	منايا ٢٠
٢٨٠	عبد الملوك الهادي	لغاه ١
٢٨١	عبد الصمغ الحسيني	دراسات ٢٩
٢٨٢	عبد الصمغ رمضان	شعر ٢٦
٢٨٣	عبد الهادي الراوي	سينما ١
٢٨٤	عزمي عبد الوهاب	لغاه ٤، ملاحظات ٢٧
٢٨٥	عزير الحادي	منايا ٢٧
٢٨٦	عزير الحاكم	منايا ٢٠
٢٨٧	عصام عيسى رجب	شعر ٤٠
٢٨٨	عفاف السيد	نصوص ٦
٢٨٩	علاء عبد الهادي	مترجم ٢
٢٩٠	علي جعفر العلاف	شعر ٢
٢٩١	عمر الكدي	شعر ٢٠
٢٩٢	عمر شبايه	منايا ٢٨
٢٩٣	عندروس نصر ناصر	شعر مترجم ١٥
٢٩٤	غازي مسعود	دراسات ١٠
٢٩٥	عالية حوجة	نصوص ٢٧
٢٩٦	فاروق سلوم	شعر ٢٢
٢٩٧	فاروق وادي	تنشكيل ٦
٢٩٨	فاطمة المحسن	دراسات ٦
٢٩٩	فايز ساره	دراسات ٢٦
٣٠٠	فادي عبد الله	منايا ١٢
٣٠١	فكري صالح	منايا ١٩
٣٠٢	فدركو فليلي	سينما ٣
٣٠٣	فرانت هالكر	استطلاع ٤
٣٠٤	فرح العربي	شعر ١٦
٣٠٥	فرد هالداي	دراسات ٢٢
٣٠٦	فلاديمير يوف	نصوص مترجمة ٧
٣٠٧	فؤاد مرسي	نصوص ١٦
٣٠٨	فوري كريم	دراسات ٩
٣٠٩	فوزية السدي	شعر ٤٨
٣١٠	فوزية رشيد	منايا ٢٢
٣١١	فيليب سوليريس	منايا ٢٠
٣١٢	كامل يوسف حسني	نصوص مترجمة ٦
٣١٣	كمال ابو ديب	دراسات ١
٣١٤	كوياني	نصوص مترجمة ٦
٣١٥	لطيفة الدليمي	نصوص مترجمة ١
٣١٦	لوي عبد الإله	دراسات ١٢
٣١٧	ليانه بدر	نصوص ٢٠
٣١٨	مانيسو باسو	شعر مترجم ١١
٣١٩	ماجد السامرائي	لغاه ٦
٣٢٠	ماري زير عبد المسيح	دراسات ٢٥

نيزكا

N I Z W A

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief :

Saif Al Rahbi

مجلة فصلية ثقافية

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O.Box 855, Postal Code . 117. Al-Wadi Al-Kabeer. Sultanate of Oman. Tel.: 601608.

SIBLIOTPECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

دوريات إهداء

الإشراف الفني

أشرف أبو اليزيد

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنايب والنشر والاعلان

هـ.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنايب والنشر والاعلان

البيدالة: ٦٦٩١٦٧ / ٦٦٩١٥١ تكتس: ٢٧٥٨ ON. OMANE٢ هـ.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

إشارات

✱ المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر ولا سنو قف - أسفين - التعامل مع أصحابها.

✱ المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالحاسب الآلي، ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو إرسالها على البريد الإلكتروني:

nizwamagazine@yahoo.com

أو

ashraf_dali@yahoo.com

موقع المجلة على الانترنت www.nizwa.com

• ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.

• نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.

• المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصيلة الاصدار.

◆ ◆ ◆
العدد الحادي والعشرون

يناير ٢٠٠٠م / رمضان ١٤٢٠هـ



نحت الفنان أيوب ملنج، سلطنة عُمان

► الغلاف الأخير من احتفالات سلطنة عُمان بعيدها الوطني التاسع والعشرين، عدسة حامد القاسبي، سلطانة

هاشم صالح، خليل الشيخ،
سمير يوسف، عيسى بلاطة
محمد حناظ دياب، سعيد
يقتن، ميثم الجنابي، محمد
مبارك العريمي، سمير فريد،
محسن الخفاجي، ثوري
الجراح، سهر سلطي التل
حياة الحويك عطية، صباح
الخرائط زوين، شوقي
عبد الأمير، يوسف أبولوز،
فتحي عبدالله، حمدة خميس،
محمد اللوزي، عتيان الصائغ،
بوجمعة أشغري، ياسر عبدالله
الكلاوي، محمد عضيمة، خضر
حسن خلف، نبيل سبيع، نجاة
العدواني، محمد محمد اللوزي،
مرام المصري، محمد آيت
لعميم، عبدالرحيم حزل، مزوار
الادريسي، مروان حمدان، خالد
الريسوني، المهدي اخريف،
خيري بليلي، محمد شكري،
ابراهيم عبدالمجيد، بسام
حجار، قاسم محمد، احسان
صادق سعيد، بهاء السديس
الطود، محمد بن سيف
الرجبي، محمود عوض
عبدالعال، عبدالله اخضر، فاطمة
الكواري، عالية طالب، الخطار
المزدوعي، فضيلة الفاروق،
علي الصواوي، السيزيم بن
بوشيتي، محمد علي شمس
الدين، وليد صالح الخليفة
شريف بموسى عبدالقادر
محسن جاسم الموسوي،
مصطفى رجب، شيرة الفاضل
رسمي ابو علي، عبدالرزاق
الريبي، حسن خضر، اكبر
قطريب، يوسف وهيب، شير
بن شرف الموسوي،
عبدالرحمن السالمي، شريف
البيحياتي، محسن الكندي.

نيزوا

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

